This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

830.8
L728
v.5

B 963,544

CLEVELAND
PUBLIC LIBRARY
REFERENCE ROOM.

Shelf No. 384.3-L62

The Gift of John G. White.

All persons are entitled to the benefits of the Library unless debarred by transgressing the rules.

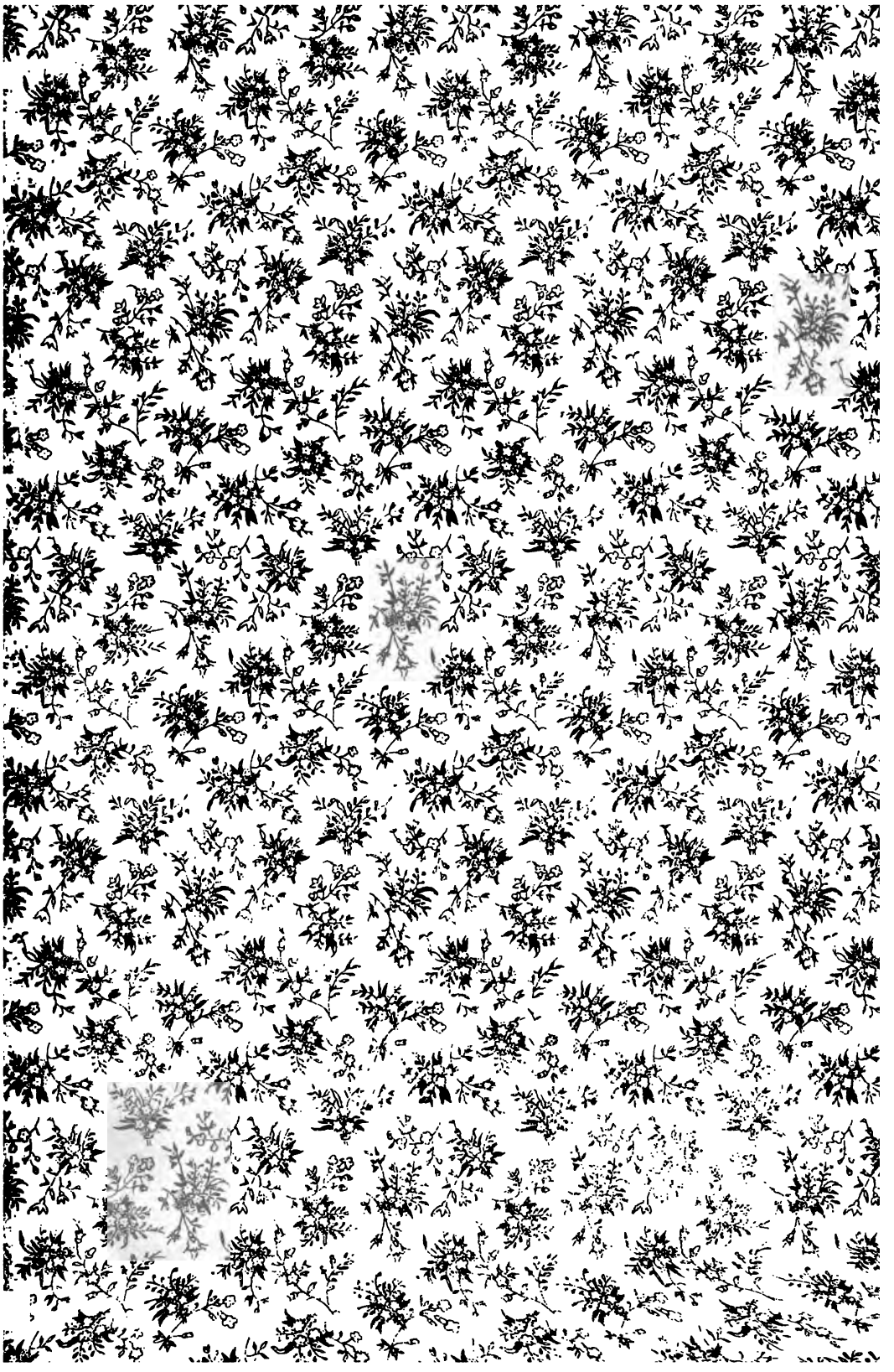
Perfect quiet must be maintained. No use of books will be allowed to persons with unclean hands; neither will it be permitted to handle books roughly.

Attention is called to the following:

"Whoever intentionally defaces, obliterates, tears, or destroys, in whole or in part, any newspaper, magazine, or periodical, on file in any reading room belonging to another person, or cuts therefrom any article or advertisement, shall be fined not more than one hundred, nor less than ten dollars, or imprisoned not more than thirty days, or both."

[*Revised Statutes of Ohio, Vol. II, page 1637, § 6878.*]

C. P. L. Form 101 A-2 M-12-1901.



8 30.0
L72s
v.5

Die

historischen Volkslieder

der Deutschen

vom 13. bis 16. Jahrhundert

gesammelt und erläutert

R. v. Liliencron.

AUF VERANLASSUNG
UND MIT
UNTERSTÜTZUNG
SEINER MAJESTAET
DES KÖNIGS VON BAYERN
MAXIMILIAN II.

HERAUSGEGEBEN
DURCH DIE
HISTORISCHE COMMISSION
BEI DER
KÖNIGL. ACADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN.

CLEVELAND PUBLIC LIBRARY

Nachtrag
enthaltend
die Töne und das alphabetische Verzeichniß.

Leipzig,
Verlag von F. C. W. Vogel.
1869.

384.3
L68

The Gift of
[illegible] White
to the
Cleveland Public Library.

Cleveland Pub. Lib.
ep
7-7-1925

9278

CLEVELAND
PUBLIC LIBRARY

Die Töne.

Abkürzungen.

Acht und ſechzig Lieder = 68 Deutſche Lieder.... (Am Schluß:) Gedruckt zu Nürmberg durch Johañ vom Berg, vnd Vlrich Newber. (o. 1550.)

Babſtſche Geſangb. = Geyſtliche Lieder. Mit einer newen vorrhede. D. Mart. Luth. Warnung .... Gedruckt zu Leipzig, durch Valentin Babſt in der Ritterſtraßen M. D. XLV.

Dresd. Cod. M 53 = Handſchrift der königl. Bibliothek in Dresden, enthält Aufzeichnungen aus der 1. und 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, aus Amsdorfs Bibliothek ſtammend, darunter eine große Menge geiſtlicher und weltlicher Lieder, mit ſorgfältig geſchriebenen Melodien verſehen.

Finck = Schöne außerleſene lieder, des hoch berümpten Heinrici Finckens, ſampt andern newen Liedern, von den fürnēſten diſer kunſt geſetzt, luſtig zu ſingen, vñ auff die Inſtrument dienſtlich vor nie im druck außgangen. 1536. (Am Schluß:) Gedruckt zu Nürenberg durch Hieronymum Formſchneyder.

Forſter I, II, III, IV = Ein außbund ſchöner Teutſcher Liedlein zuſingen, vnd auff allerley Inſtrument, zu gebrauchen, ſonderlich außerleſen .... Gedruckt zu Nürnberg, durch Johann vom Berg, Vnd Vlrich Newber MDLX. (Die erſte Ausgabe des 1. Theils erſchien 1539.) Der 2. Theil iſt hier in der Ausgabe von 1565, der 3. in der von 1563, der 4. in der von 1556 benutzt.

Fünf und ſechzig teutſcher Lieder = T. Fünff vnd ſechzig teütſcher Lieder, vormals im̃ truck nie vß gangen. (Am Schlvß:) Argentorati, apud Petrum Schoeffer. Et Mathiam Apiarium. (1537.)

Hamb. Geſangbuch = Melodeyen Geſangbuch ꝛc. Gedruckt zu Hamburg durch Samuel Rüdinger Anno Christi 1604. Enthält vierſtimmige Sätze der Choräle von Hieronymus Prätorius, Joachim Decker, Jacob Prätorius und David Scheidemann. Die Melodie in der Oberſtimme.

Meiſter = Das katholiſche deutſche Kirchenlied in ſeinen Singweiſen ꝛc. von Karl Severin Meiſter. Bd. I.

Ott I = Hundert vnd ainundzwein,tzig newe Lieder, von berümbtenn dieſer kunſt geſetzt, luſtig zu ſingen, vnd auff allerley Inſtrument dienſtlich, vormals dergleichen im Druck nye außgangen. (Die Vorrede iſt unterzeichnet:) Nurenberg den 20 tag des monats Auguſti Anno ꝛc. 34. Hans Ottl Buchfuerer. (Am Schluß:) Gedruckt zu Nurenberg durch Jheronimum Formſchneyder M. D. XXXIIII.

Ott III = Hundert vnd funffzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, ſechs ſtimmē, vor nie im truch außgangen, Deutſch, Frantzöſiſch, Welſch vnd Lateiniſch, luſtig zu ſingen, vnd auff die Inſtrument dienſtlich, von den berhümbteſten diſer Kunſt gemacht. (Die Vorrede iſt unterzeichnet:) Johann Ott, Burger vnd Buchfürer zu Nurmberg. (Am Schluß:) Impressum Normbergae, impensis honesti viri Johannis Otthonis Bibliopolae Anno MDLXIIII.

Schmeltzel = Guter, seltzamer vñ künstreicher teutscher Gesang, sonderlich etliche Künstliche Quodlibet, Schlacht, vñ dergleichen, mit vier oder fünff stimmen, biß her, im truck nicht gesehen. MDXLIIII. (von „Wolfgang Schmeltzel, Burger zu Wien".)

Schumannsches Gesangbuch = Geistliche lieder, auffs new gebessert vnd gemehrt, zu Wittēberg.... (Am Schluß:) Gedruckt zu Leyptzick durch Balten Schumañ. M. D. XXXIX. (Einziges bekanntes Exemplar in der Werniger. Bibl. Hb. 491 s.)

Triller = Ein Christlich Singebuch, fur Layen und Gelerten, Kinder vnd alten, daheim vnd in Kirchen zu singen..... Durch Valentinum Triller von Gora, Pfarheren zu Pantenaw, im Nimpschischen Weichbilde.... Gedruckt zu Breßlaw, durch Christinum Scharffenberg 1559.

Tucher = Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation. Herausgegeben unter Mitwirkung Mehrer von G. Freiherrn von Tucher. Zweiter Theil. Melodienbuch. Leipzig 1848.

Wackernagel, Bibl. = Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrhundert von R. E. Philipp Wackernagel.

Waltherſches Gesangbuch = Geystliche gesangk Buchleyn. Tenor. Wittemberg M. D. IIII (soll heißen 1524) 2. Ausgabe 1535, 3. 1537, 4. 1551. Enthält mehrstimmige Sätze, die Melodie im Tenor.

Werlin = Rhitmorum Varietas. Typi, exempla & modulationes rhythmorum. Opera et studio P. J. Werlini Ord. S. Bened. prof. in Seon 1646. Handschrift, 7 Foliobände. Münch. Bibl. Cod. germ. 3636. Das Werk enthält eine nach der Zeilenzahl geordnete Zusammenstellung aller dem Verf. bekannten Strophenarten (Töne) mit Beispielen und Melodien, letztere mit einem z. Th. bezifferten Baß versehen. Seine Melodien entsprechen manchmal, nur daß sie etwas modernisirt sind, den authentischen älteren Melodien, manchmal aber auch nicht.

Winnenberg = Christliche Neuter Lieder, Gestellet durch Herrn Philipsen den Jüngern Freiherrn zu Winnenberg vnd Beihelsteyn. Nicht spott mit Gott, mein reime ist Wolt Gott solchs thet eyn jeder Christ. Der reVter Weis VnD gVt gesang Haben Vor Gott eIn anDern klang. Zu Strosburg bei B. Jobin 1582.

Winterfeld = Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes dargestellt von Carl v. Winterfeld. Bd. I—III.

Einleitung.

Ein so loses Verhältniß zwischen Wort und Weise eines Liedes, daß jenes ohne diese selbständig existiren könnte, und daß der Dichter es dem Zufall überläßt, ob sein Lied auch eine Melodie und welche Melodie es erhalte, greift in Deutschland nicht vor der Opitzischen Zeit um sich. Bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts sind dagegen Wort und Weise nur zwei von einander untrennbare Seiten desselben Kunstwerkes, die erst gemeinsam mit einander ein Lied bilden. Lieder zum bloßen Lesen gab es noch nicht und kein Dichter ließ ein Lied ausgehen, ohne daß er ihm entweder in einer neuen oder einer von einem älteren Liede entlehnten Melodie auch die Form seines Lebens und Wirkens mit auf den Weg gab. Wählte der Dichter in solchem Fall eine im Volk schon umlaufende Melodie oder einen Meistersängerton, dann wird dabei auf seine Wahl natürlich Schönheit und Beliebtheit der Melodie ihren Einfluß geübt haben. Aber ein anderer Grund wirkte häufig nicht minder entscheidend dabei: nämlich irgend eine Verwandtschaft seines neuen Liedes zu dem älteren, irgend eine Beziehung auf dasselbe. Dadurch hatten die Liedersänger einen nicht zu verkennenden Vortheil, denn durch die Beziehung auf das ältere Lied vermochten sie gleich mit der ersten Zeile ihres neuen Liedes gewisse bestimmt gerichtete Empfindungen im Hörer anklingen zu lassen. Das Verhältniß des neuen zum älteren Liede kann dabei ebensowohl in einer Aehnlichkeit als etwa in einem witzigen Gegensatz bestehen. Wenn z. B. das Lied auf den bei Mühlberg gefangenen Kurfürsten Johann Friedrich, unsere Nr. 557, auf die Melodie des Lutherschen Liedes von den zwei protestantischen Märtyrern zu Brüssel gesungen ward, so liegt die Deutung dieser Bezugnahme auf der Hand: der Kurfürst wird dadurch als heiliger Märtyrer für seine Kirche bezeichnet. Dem Liede Nr. 180 auf Anna von Bretagne, deren Vermählung mit König Maximilian durch Karl VIII. von Frankreich zerrissen ward, erweckte der Dichter eine weiche Stimmung in seinen Hörern, indem er es auf die Melodie eines Liebesliedes sang, welches die Klagen zweier Scheidenden enthält und eben diese selbe Melodie dient wieder zu einer witzigen Wendung, indem sie für ein Lied auf die Auflösung der Ligue von Cambray, Nr. 273, verwendet wird, wobei also der österreichische Pfau und die französische Lilie als die klagenden Liebenden, welche nun von einander lassen sollen, erscheinen.

Es ist klar, wie wenig man unter solchen Umständen das ganze Lied zu kennen behaupten darf, so lange man nicht auch seinen „Ton“ kennt, so lange man nur

CLEVELAND
PUBLIC LIBRARY

seine Worte, nicht auch die dazugehörige Weise hat. Leider aber bleiben wir fast bei allen, dem 16. Jahrhundert voraufliegenden Liedern unserer Sammlung und auch bei gar vielen Liedern des 16. Jahrhunderts ohne Kunde von ihrer Melodie.

Man kann nämlich diese Kunde nur auf zwei Wegen erlangen: entweder dadurch, daß die Melodie sich mit dem Liede wirklich noch verbunden findet, sei es im lebendigen Gesange oder in einer handschriftlichen oder gedruckten Aufzeichnung; oder aber dadurch, daß zu dem Text des Liedes die Bemerkung hinzugefügt ist, in welchem Ton, d. h. dann zugleich auf welche Melodie es gesungen ward. Für die Zeit nun aber vor 1500 versagen alle diese Mittel mit geringen Ausnahmen. Denn im noch lebenden Gesang hat sich nur, durch besondere Umstände, ein einziges unserer Lieder vorgefunden, Nr. 15; vgl. darüber Ton XLVII. Aus Aufzeichnungen der Melodien aber, die in älterer Zeit höchst selten waren, würden wir kaum zu einem einzigen unserer Lieder vor dem 16. Jahrhundert die Melodie kennen, wenn nicht einige uns später, d. h. im 16. Jahrhundert, bekannt werdende Melodien nachweislich schon für Lieder des 15. Jahrhunderts verwandt worden wären. Eine Tonangabe endlich den Liedern beizugeben, ward auch erst seit der Zeit Sitte, wo man begann, die Lieder durch den Druck auf fliegenden Blättern zu verbreiten, während man sie in Handschriften des 15. Jahrhunderts, soviel mir bekannt ist, bei Volksliedern nicht findet. Bei den Liedern dieser Sammlung wenigstens ist mir kein Beispiel vorgekommen. Uebrigens führt selbstverständlich eine solche Tonangabe auch nicht weiter, als daß man darnach die Melodie sicher bestimmen kann; es frägt sich dann immer erst noch, ob man auch dieser Melodie selbst habhaft werden kann. Nur in Einem Falle bedarf es zur Bestimmung des Tones und der Melodie auch nicht einmal einer ausdrücklichen Tonangabe: nämlich bei denjenigen Liedern, die in einem meistersängerischen Ton gedichtet sind. Denn bei den Meistersängern hatte, wie bei den früheren Minnesängern, jeder Ton seinen eigenen Strophenbau und, so viel wir wissen, jeder Ton auch nur eine einzige Melodie. Wenn wir also die Strophenform irgend eines Liedes als diejenige eines sonst bekannten Meistersängertones erkennen und wenn uns daneben die Melodie dieses Tones bekannt ist, so wissen wir damit, daß zu jenem Liede auch diese Melodie gehört. Wir können z. B. an dem Strophenbau des Liedes Nr. 144 erkennen, daß es in „Schilhers Hofton“ gedichtet ward, und wenn nun Tschudi dem Liede Noten hinzufügte, so dürfen wir mit kaum trügender Bestimmtheit behaupten, daß diese Noten uns eben die mit jenem Namen des Schilherschen Hoftones bezeichnete Melodie darbieten. Das also ist ein solcher Fall, in welchem wir aus einer etwa 1530 gemachten Aufzeichnung eine schon 1476 landläufige Melodie kennen lernen.

Erst für das 16. Jahrhundert fangen die Quellen an, reichlicher zu fließen. Schon die jetzt, wie bereits gesagt, aufkommende Sitte, den Liedern eine Angabe des „Tones“, in dem sie zu singen sind, beizusetzen, leistet uns wichtige Dienste. Aber auch die Noten selbst werden, namentlich wo es sich nu eine noch neue Melodie handelt, manchmal, wenn auch nicht oft, in den fliegenden Blättern mit abgedruckt, oder Leute, die sich das Blatt kauften, fügten selbst handschriftlich die dazu gehörige Melodie hinzu. Auch ward es jetzt überhaupt gebräuchlicher, wenn man sich ein Lied aufzeichnete, die Melodie dabei zu notiren, während man sie in früheren Zeiten, wohl weil das Notenschreiben den Wenigsten geläufig war, nur von dem Sänger, nach dessen Vortrag man sich den Text aufzeichnete, auswendig zu lernen pflegte. So machte es z. B. der Schreiber der würtembergischen Lieder Nr. 447 ff.,

wie er uns in seiner Reimchronik erzählt (vgl. die Anm. zu Nr. 447,1, Nr. 448,1, u. s. w.). Von einem dieser Lieder vermochte er jedoch die Melodie nicht festzuhalten, weil er sie nur als Tenor eines mehrstimmigen Satzes hörte, und allerdings müssen wir ihm darin Recht geben, daß auch ein musikalisches Ohr oft nicht im Stande wäre, eine Melodie, die innerhalb eines solchen mehrstimmigen Tongewebes, wie man sie in den Beilagen dieser Sammlung findet, versteckt liegt und aus ihrem wirklichen Rhythmus gänzlich herausgerenkt ist, herauszufinden und festzuhalten. Den erwähnten Aufzeichnungen einzelner Melodien stellen sich sodann im 16. Jahrhundert auch größere Liedersammlungen mit Melodien an die Seite, deren zwei für unsere Zwecke gute Dienste leisteten: eine geschriebene, der Dresdener Cod. M. 53 (dessen Nachweisung ich Herrn Musikdirector Böhme in Dresden danke), und eine gedruckte, nämlich die „Christlichen Reuterlieder" des Freiherrn von Winnenberg, in denen um 1580 beliebte ältere Lieder unter Beibehaltung ihrer Melodien moralisch umgedichtet sind*). In allen bisher genannten Quellen finden sich die Melodien nur einstimmig und ohne jede Zuthat. Denn so sang das Volk sie damals; Begleitungsharmonien in heutiger Weise kannte man noch nicht. Wenn die Melodie anders als einstimmig oder im Einklang der Stimmen und Instrumente gesungen und gespielt ward, dann traten die anderen Stimmen nicht als begleitende Harmonien, sondern als contrapunktische Gegenstimmen hinzu. Wir werden gleich darauf zurückkommen, daß und weßhalb wir uns in alter Zeit auch unter dem Volk eine verhältnißmäßig große Uebung im Singen, ja im Improvisiren solcher contrapunktischer Gegenstimmen verbreitet denken müssen. Diese einstimmigen Aufzeichnungen nun müssen wir als die recht eigentlichen authentischen Urkunden des damaligen Volksliedes betrachten. Aus solchen Quellen stammen in der folgenden Sammlung die Melodien zu Ton Nr. II A und B. IV. XII. XIII. XVII C. XX. XXI. XXXI. XXXII. XL A. XLI. XLVI B. XLIX b. LII. LIX. LXI. LXIX. LXX. LXXIV. LXXX. LXXXIII. XCI. XCII. XCIII. XCVI. CXI. CXII und CXIV.

Ganz nahe schließt sich dieser Quelle sodann eine zweite an: die ältesten Gesangbücher der protestantischen Kirche. Es ist bekannt, daß für viele der ältesten Kirchenlieder die Melodien von Volksliedern benutzt wurden. Wo wir also, was freilich leider nicht immer der Fall ist, wissen, welchem weltlichen Ton eine solche Kirchenmelodie entnommen ist, da haben wir in ihr das betreffende Volkslied vor Augen. Denn die Vergleichung mit anderen Quellen lehrt uns, wie wir sehen werden, daß die Melodien, wenn die Kirche sie aufnahm, fürs Erste noch keine wesentlichen Veränderungen erlitten. Das war ja auch nur natürlich; wollte man doch eben das Volk, indem man ihm seinen Rang als Gemeinde zurückgab, singen lassen, was und wie es zu singen gewohnt war; sonst hätte die Gemeinde natürlich nicht unmittelbar verstanden, diesen Kirchengesang auszuüben. Harmlos aber, wie man auf solche Art die Melodien von der Gasse in die Kirche verpflanzte, trug man wieder andere aus der Kirche auf die Gasse zurück. Denn auch der umgekehrte Fall kommt vor und findet sich in unserer Sammlung (vgl. z. B. Ton III Ach got von himel, sich dorin; Ton IX Auß tiefer not; Ton XXVI Ein feste burg), daß Melodien von Kirchenliedern wieder für weltliche Volkslieder gebraucht wurden.

*) Die dem 15. Jahrhundert angehörende unter dem Namen des Locheimer Liederbuchs veröffentlichte Sammlung gewährte leider für die historischen Lieder keine Ausbeute.

Wir dürfen daher getroſt die Geſangbücher aus den erſten Jahrzehnten der proteſtantiſchen Kirche als gute Fundgrube für Volksmelodien, ſoweit wir ſolche in ihnen mit Sicherheit nachweiſen können, betrachten. In der vorliegenden Sammlung ſind aus ſolcher Quelle die Töne I. III. V. VI. VIII. XVII A und B. XVIII. XXIV B. XXVI. XXVII. XXVIII. XXX. XXIV B und C. XLVI A. LXV und LXVIII geſchöpft.

Daran ſchließt ſich dann endlich eine dritte Quelle, die an ſich die reichhaltigſte iſt, wenn ſie auch zufälliger Weiſe für unſere Sammlung keine ſo erhebliche Ausbeute bot: das ſind die gedruckten Stimmhefte mehr-, d. h. vier- bis achtſtimmiger Lieder, welche, 1512 mit der bei Oeglin in Augsburg erſchienenen Sammlung anhebend, ſich in einer, bei der Koſtſpieligkeit damaliger Drucke überraſchenden Menge durch das ganze Jahrhundert ziehen. Sie enthalten hauptſächlich Volkslieder, welche von den Meiſtern des Jahrhunderts in mehrſtimmigen Sätzen contrapunktiſch bearbeitet ſind. Die Melodie liegt dabei mit ſehr wenigen Ausnahmen in der, zunächſt über der Unterſtimme liegenden Mittelſtimme, welche eben durch dieſen Umſtand den Namen des Tenors erhielt, denn Tenor bezeichnet eigentlich die einem contrapunktiſchen Satz als cantus firmus zu Grunde liegende Melodie. Deßhalb bleibt denn auch dieſe Stimme in dem nicht ſeltenen Fall, wo ſie nicht von einer Tenor-, ſondern einer Altſtimme geſungen wird, nichtsdeſtoweniger der Tenor des Satzes. Dergleichen polyphone Sätze über weltliche (wie kirchliche) Melodien bildeten in jener Zeit, neben den Virtuoſenmuſiken für die Laute und einige andere Inſtrumente, den Inhalt derjenigen Muſik, die wir heute als Haus-, Kammer- und Concertmuſik bezeichnen, und zwar nicht nur als Vocal-, ſondern auch als Inſtrumentalmuſik. Denn ſie wurden nicht nur geſungen, ſondern auch (ſymphonieartig) auf Inſtrumenten geſpielt. Das lehren uns ſchon die Titel dieſer Liederbücher (vgl. z. B. in vorſtehendem Verzeichniß die Finckſche, Forſterſche und Ottſche Sammlung). Was den geſanglichen Vortrag betrifft, ſo ſind die Lieder hier auf gemiſchten Chor berechnet, aber mit Knabenſtimmen, weßhalb ſie in Alt und Tenor oft Stimmlagen haben, welche für Männertenor und Frauenalt nicht ausführbar ſind. Aber auch abgeſehen von dieſem Umſtand ſind wir heutzutage um Sänger für dieſe Compoſitionen einigermaßen verlegen, denn ſie erfordern eine Kunſtfertigkeit, welche z. B. über diejenige unſerer Geſangvereine recht weit hinausragt. In alter Zeit dagegen hatte man die Sänger, welche auf Muſiken ſolchen Styles von Kindesbeinen an geſchult waren, zahlreich genug, nämlich durch die Kirchenchöre und die darauf abzielende muſikaliſche Erziehung aller Schulen, in den Currenden, ja auch in weiteren Kreiſen unter Denen, die ihre Jugend in ſolcher Schule zugebracht hatten. Dies erklärt uns die ſonſt faſt unglaubliche Thatſache, daß Muſiken, ſo ſchwer zu ſingen und, fügen wir hinzu, für den Hörer durch ihre ſtrenge und überaus herbe Kunſtform ſo ſchwer verſtändlich, dennoch ſo allgemein beliebt und ſo allgemein verbreitet waren, wie es uns der Umfang und die Anzahl derartiger Sammlungen auf ganz unwiderlegliche Weiſe beweiſt. Allerdings haben wir uns offenbar zwiſchen den eifrigen Liebhabern dieſer Art von Muſik und den muſikaliſch weniger gebildeten Kreiſen für damals denſelben Unterſchied und wohl auch denſelben Kampf zu denken, wie heute zwiſchen den Freunden ernſter „claſſiſcher" Muſik und den Verehrern der Tanz- und Gartenmuſiken. Aber es iſt wohl anzunehmen, daß eben vermöge der ganz allgemein verbreiteten muſikaliſchen Vorbildung das Geſchick, die Faſſungskraft und die Liebe für jene ſchwierigen muſikaliſchen Formen gegen heute

verhältnißmäßig weit verbreitet war. Ja selbst die sich daran anschließende und innerhalb der eigentlichen Kunstkreise ja damals seit Jahrhunderten gepflegte und geübte Kunst des freien Discantirens, d. h. die Geschicklichkeit, zu einem gesungenen Liede eine contrapunktirte Gegenstimme, einen Baß etwa oder eine figurirende und harmoniebildende Oberstimme im augenblicklichen Gesang frei zu erfinden, müssen wir uns als im Volke ziemlich verbreitet denken. Sänger nun, die auf solche Art des Gesanges eingeschult waren, sind unter den „Gelerten" gemeint, für welche der Druck unseres Liedes Nr. 558 einen vierstimmigen Satz der beschriebenen Art als Ton anführt, während andere, ungeübte Sänger das Lied einstimmig auf die Melodie „Die sonne ist verblichen" singen mochten. Und das Triller'sche Gesangbuch hat denselben Gegensatz im Auge, wenn es auf dem Titel seine Melodien als für „Layen und Gelerte" gleich geeignet bezeichnet. Wenn aber Walther sein Wittenbergisches Gesangbuch mit solchen polyphonen vierstimmigen Bearbeitungen herausgab, so sind dieselben jedenfalls nicht sowohl für die Gemeinde als für die gebildeten Kirchenchöre bestimmt, welche dem einstimmigen Gemeindegesang dadurch einen breiten Hintergrund geben oder mit ihm abwechseln mochten. — Für unsere Sammlung nun haben mehrstimmige Sätze der besprochenen Art in ihren Tenören die Melodien der Töne Nr. XV. XXIV A. (XXX) XXXIV A. XL B. XLVIII. L. LIII. LVI. XCII. XCV. XCIX. C. CI. CIV und CV geliefert.

Ueber Auffassung und Behandlung der folgenden Melodien sind noch einige Bemerkungen voraufzuschicken. Manchem Leser glaube ich einen Dienst zu erweisen, wenn ich dieselben an eine, freilich nur in den allerallgemeinsten Zügen zu gebende kunstgeschichtliche Erörterung knüpfe. Kenner der alten Musik mögen diesen kleinen Umweg entschuldigen, auf dem ich nur Solchen, welchen die Geschichte der Musik nicht bekannt ist, in Kürze deutlich machen möchte, in welchem Stadium ihrer Entwickelung sich diese Kunst im 16. Jahrhundert überhaupt befand und eine wie große Bedeutung innerhalb ihrer damals das Lied hatte.

Es sind die Griechen, deren wunderbar feiner ästhetischer Sinn auch in der Musik die Grundlagen aller weiteren Entwickelung auf feste Weise legte; aber sie entfalteten noch nicht alle Seiten der Sache; sie sind, was man auch von der Herrlichkeit ihrer Musik lesen und glauben mag, dennoch auf einer vorbereitenden Stufe der Kunst stehen geblieben. Ihr Verdienst ist es zunächst, aus der, der Möglichkeit nach bis ins Unendliche theilbaren Tonreihe das normale Maß eines ganzen Tones und die auf rationalen (Schwingungs-) Verhältnissen beruhenden Intervalle der Secunde, Terz u. s. w. herausgefunden und auf solchem Wege die Tonleiter aufgestellt zu haben, auf der für alle Zeit die Musik beruht. Doch nicht unsere chromatische, in lauter halben Tönen fortschreitende, sondern die diatonische Tonleiter, d. h. diejenige Reihenfolge der Töne, in welcher, von C anfangend, auf zwei ganze Töne immer ein halber folgt (C–d–e–f. G–a–h–c). Die Claviatur unserer Flügel u. s. w. zeigt uns, im Anschluß an diese uralte griechische Grundlage, noch heute die diatonische Tonleiter in ihren weißen Tasten; in den schwarzen Obertasten dagegen haben wir die erst später eingeschobenen chromatischen Halbtöne vor Augen. Auf dieser diatonischen Tonleiter erbauten die Griechen sodann (statt unserer, daraus erst allmälig vermöge Einschiebung der Halbtöne erwachsenen Dur- und Molltonart) eine Anzahl von Tongeschlechtern, welche später in der Kunstübung der christlichen Kirche unter Ausschluß des nicht mehr Praktischen und im Anschluß zwar an die alten griechischen Bezeichnungen, aber z. Th. in abweichender Verwendung der Ausdrücke folgende Namen

erhielten: 1) Joniſch, die Reihe von C–c (immer mit Ausſchluß der ſchwarzen Halbtöne unſeres Claviers, um die Schilderung durch dies bekannteſte Inſtrument zu verdeutlichen); 2) Doriſch, von D–d; 3) Phrygiſch, von E–e; 4) Lydiſch, von F–f; 5) Mixolydiſch, von G–g, und 6) Aeoliſch, von A–a. Wenn eine Melodie ſich der Hauptſache nach nicht zwiſchen Grundton und Octave einer Tonart, ſondern zwiſchen ihrer Unterquinte und Oberquarte bewegt, im Joniſchen alſo z. B. nicht zwiſchen C–c, ſondern zwiſchen G–g, aber auf C ſchließend, dann bezeichnete man dies als Hypojoniſch, Hypodoriſch u. ſ. w. — Neben dieſer Seite der Muſik, d. h. neben den harmoniſchen Tonverhältniſſen, ſoweit ſie ſich im Nacheinanderklingen der Töne, d. h. im Bau melodiſcher Tonreihen, darſtellen, haben die Griechen ferner jenes bewundernswerthe Syſtem der Tactmaße und der muſikaliſchen Rhythmik geſchaffen, welches uns in ihrer Metrik vorliegt. Denn was ſich hier in den Worten und im Strophenbau als Versmaß zeigt, das war zugleich, auf die begleitende Muſik angewandt, muſikaliſcher Tact und Rhythmus. Dagegen blieb den Griechen die dritte Seite der Muſik, deren Hinzutritt die Entwickelung der Kunſt erſt zur eigentlichen Vollendung bringen konnte, noch unerſchloſſen: die Harmonie, ſoweit ſie ſich nicht in der Aufeinanderfolge, ſondern im gleichzeitigen Erklingen der Töne offenbart. An dieſem Punkt nahm das Mittelalter die Arbeit wieder auf.

Aber freilich gelangte es erſt nach jahrhundertlangen Vorarbeiten bis an den Anfang dieſer Neubildung. Denn die junge chriſtliche Kirche, innerhalb deren die weitere Entwickelung ſich zunächſt vollzog, begann damit, ſich innerhalb der Ueberlieferung einzurichten. Der Gottesdienſt ward in Hymnen und Liturgie mit einer, weſentlich auf den griechiſchen Geſetzen beruhenden Muſik ausgeſtattet. Schon früh wurden kirchliche Geſangſchulen für dieſen Zweck errichtet. Bald begann man auch mit neuen theoretiſchen Unterſuchungen. Die Kirche aber ſorgte dafür, daß dasjenige, was ſich auf ſolche Art in ihren Hauptſitzen zu Rom und Mailand gebildet hatte, gleichmäßig über das ganze Abendland verbreitet wurde, indem ſie ihm den Charakter des kirchlich Geweihten und dadurch des Normalgültigen verlieh und es unter ihre eigenen weſentlichen Aufgaben zählte, die Meiſter, Sänger und Spieler für dieſe ihre Kunſtübung zu erziehen: ein Umſtand, der von großem Einfluß auf die Geſchichte der Muſik geweſen iſt, denn es wurden dadurch die muſikaliſchen Arbeiten in dem ganzen großen Völkergebiete, welches einer neuen Cultur entgegengieng, gewiſſermaßen geregelt, auf dieſelben Ziele gelenkt und immer von Neuem wieder zur Einheit zuſammengefaßt. Es war eine weitere natürliche Folge dieſer ganzen Einkehr der alten Kunſt in die chriſtliche Kirche, welche ſie benutzen wollte, um ihrem neuen hohen Ideenkreiſe einen erhabenen und ſchwungvollen Ausdruck zu verleihen, daß die Muſik auch ihrerſeits wieder dadurch in neue Bahnen der Entwickelung geleitet werden mußte. In der Kirche trat bald neben die, an das griechiſche Vorbild ſich enger anſchließende älteſte Art, welche man mit dem Namen des Ambroſianiſchen Geſanges zu bezeichnen pflegt, ſeit dem 6. Jahrhundert in dem ſogenannten Gregorianiſchen Geſang eine Neubildung, deren Hauptkennzeichen darin beſteht, daß ſie ihre Noten nicht eigentlich mißt, ſondern frei nach den Accenten des Textes ſingt, indem ſie für die Texte zugleich das Syſtem der griechiſchen Metra fallen läßt. Auch andere ſelbſtändige Formen kirchlichen Geſanges entwickelten ſich früh. Der ganze kirchliche Geſang aber beſtimmte rückwirkend dann wieder die Muſik im Volk und ihre Formen; dabei aber trat nachweislich ſchon früh eine Wechſelwirkung ein. Denn auch in

dieſen früheren Jahrhunderten mußte, was die Kirche übte und lehrte, vermöge der Schulen und Kirchenchöre in die Laienwelt draußen hinüberwirken.

Daß der Gregorianiſche Geſang die Muſik aus den Feſſeln der, doch nur zum kleinſten Theile noch in Uebung gebliebenen antiken Metrik einſtweilen gelöſt hatte, war entſchieden nützlich für die weitere Entwickelung. Denn die neuen Sprachen, ja ſelbſt das kirchliche Latein war keineswegs mehr im Stande, der Feinheit und dem unendlichen Formenreichthum der griechiſchen Metren als Träger zu dienen. Es mußte jetzt vielmehr die Tonmeſſung und das Rhythmiſiren vom Text auf die Muſik übergehen; dieſe mußte aus ſich ſelbſt ein ihrem eigenen Weſen entſprechendes Syſtem der Tonmeſſung, des Tactes und der Rhythmen herausbilden, wobei ſie freilich, ſei es nun um des gleichen Weſens der Sache willen oder vermöge wirklicher Einflüſſe der antiken Metrik, in den Grundlagen und Hauptſachen doch wieder nur eben dasjenige rein muſikaliſch ausprägte, was bei den Griechen Metrik geweſen war. Das iſt die im früheren Mittelalter vollzogene Schöpfung der Menſuraltheorie und der menſurirten, d. h. in feſt gemeſſene Rhythmen und Tacte abgetheilten Muſik, im Gegenſatze zu dem, in mehr oder minder gleichen, nur nach dem Wortaccent verſchieden betonten Noten hinfließenden (Gregorianiſchen) cantus choralis oder cantus planus. Die Muſik ward zur Herausbildung jener Menſuraltheorie ſchon durch die neue und letzte große Aufgabe genöthigt, welche eben um dieſelbe Zeit, etwa ſeit dem 10. Jahrhundert, den Geiſtern aufzugehen begann, indem die Bewegung anhob, welche zur Entfaltung der Harmonie im mehrſtimmigen Zuſammenklang der Töne und damit zur Vollendung der Muſik als Kunſt führte. Dabei war man vorläufig aber weit entfernt davon, auf den Gedanken blos begleitender Harmonien zu gerathen, welche uns heute ſo ſehr als das Einfachſte, ja Unentbehrliche erſcheinen, daß wir erſt in die Geſchichte blicken müſſen, um uns zu überzeugen, daß ſolchen ſcheinbar ſo nahe liegenden Begleitungen der Melodien durch Accorde zeitlich die ſchwierigſten contrapunktiſchen Formen vorangegangen ſind und als Vorbereitung und Weg dahin dienen mußten. Man ſtellte ſich nämlich ſeine Aufgabe ſo: eine Melodie gleichzeitig von mehreren Stimmen in verſchiedener Tonhöhe erklingen zu laſſen, oder zu einer Melodie andere Melodien in anderen Stimmen unter harmoniſch geregeltem Verhältniß der dadurch zuſammentreffenden Töne hinzuzufügen. Mit den unförmlichſten Quinten- und Quartenparallelen fing man an, um im Lauf von etwa fünf Jahrhunderten angeſtrengten geiſtigen Schaffens und Ringens zu den ſchwierigſten Aufgaben der contrapunktiſchen Kunſt und zugleich zu einer ſtaunenswerthen Virtuoſität in der Handhabung der ſtrengſten canoniſchen Formen und des fugirenden Satzes emporzuſteigen. Das älteſte Verdienſt gebührt hierbei den Franzoſen; ihre vornehmſte Entwickelung aber haben die contrapunktiſchen Formen im 14.—16. Jahrhundert durch die niederländiſchen Meiſter und Schulen erhalten. Kleine Proben dieſer, dem Ohr noch ſehr herben und nicht leicht erfaßbaren Kunſt, wie ſie im 16. Jahrhundert von den deutſchen Meiſtern geübt wurde, finden wir in den mehrſtimmigen Beilagen dieſer Sammlung. Es mußte noch ein Letztes hinzukommen, um die Muſik auf den erſten wirklichen Höhepunkt ihrer Geſchichte hinaufzuführen: ſie mußte von den harmoniſchen Härten und aus der ſchroffen Eckigkeit, in die ſie auf ihrem Wege gerathen war, wieder erlöſt werden. Das geſchah in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch den Schönheitsſinn und die Klangliebe der Italiener, es war vor Allen Paläſtrinas That und unſterbliches Verdienſt. Dieſelbe Bewegung führte dann zugleich, und zwar in Deutſchland erſt um den Anfang des 17. Jahrhunderts, zu

dem weiteren Ergebniß, daß man auf dem Gebiete der volksthümlicheren Musik und innerhalb der kleineren Formen die rein contrapunktische Gestaltung überhaupt verließ und mit accordischen Begleitungsharmonien vertauschte. So also sah es, in allgemeinsten Umrissen, in der Musik aus, als unmittelbar vor den zuletzt erwähnten, abschließenden Neuerungen unter den „Gelehrten" in Deutschland die vierstimmigen Sätze, im Volke die einstimmigen Melodien unserer Sammlung gesungen und auf „allerlei Instrumenten" gespielt und gepfiffen wurden.

Sehen wir danach, welchen Rang denn innerhalb dieser Musik unsere „Volkslieder" einnahmen.

Wir setzen heute die erste unter den wesentlichen Eigenschaften eines musikalisch schaffenden Meisters in die glückliche Erfindung der Motive und ihre Entfaltung zur Melodie. Das war im Mittelalter anders: die ganze Zeit war so sehr mit Polyphonie beschäftigt, daß für das bei Weitem erste, ja für das eigentlich allein nennenswerthe Verdienst eines Meisters das Geschick des mehrstimmigen Satzbaues galt. Mochte er seine Melodie, seinen Tenor, nehmen, woher er wollte, wenn er ihn nur zu kunstvollem Bau entfaltete oder zierlich in einem Gewebe von Stimmen versteckte und begrub. Ohne Zweifel wirkte eine alte Gewohnheit dabei mit. Die Arbeit des Satzes hatte ja zunächst der Kirche gegolten; in dieser aber war die Melodie wirklich ein bereits in den Hymnen, der Liturgie u. s. w. gegebenes Element, das frei zu erfinden den Meistern gar nicht einmal zustand. Wo ihnen aber für ihre kirchlichen Motetten u. s. w. die Kirche keinen Tenor vorgeschrieben, da griffen sie, einmal gewohnt, den Tenor gewissermaßen als die ihrer Kunst von außen her gestellte Aufgabe zu betrachten und in Anspruch zu nehmen, einfach zu außerkirchlicher Musik: sie verwandten weltliche Lieder als Tenöre für kirchliche Motetten, Messen u. s. w. Wie hätten sie da nicht auch umgekehrt dem weltlichen Liede als solchem und auf seinem eigenen Boden dieselbe Kunst der Behandlung zu Theil werden lassen sollen? In der That bearbeitete man nun das Volkslied auch für den außerkirchlichen Gesang ganz genau in derselben Weise, wie jene kirchlichen Sätze; zwischen beiden findet ein wesentlicher Unterschied im Styl nicht statt. Das Locheimer Liederbuch zeigt uns, daß auf diesem Gebiet in Deutschland um die Mitte des 15. Jahrhunderts der dreistimmige Satz, der dann die Melodie in die Mitte einer discantirenden Oberstimme und eines grundlegenden Basses stellt, der üblichste war. Im Volke selbst mögen zweistimmige Sätze (die man, wenn ich nicht irre, später mit dem Ausdruck „auf weise eines bergreien" u. dgl. bezeichnete) geläufiger gewesen sein, ja wir müssen uns, wie schon bemerkt, die Fähigkeit, dergleichen Gegenstimmen auch wohl improvisirend zu singen, oder bei den Instrumentisten das Geschick, die gesungene Melodie auf den Instrumenten mit der Unterlage eines Basses zu versehen, als im Volke recht weit verbreitet denken. Im Anfang des 16. Jahrhunderts finden wir dagegen den vierstimmigen Satz in der allgemeinsten Geltung und Beliebtheit; der zwei- und drei-, so wie andererseits fünf- bis achtstimmige Satz erscheint mehr als Ausnahme daneben.

Aber nicht allein zwischen solchem weltlichen und einem kirchlichen Satz ist kein Unterschied des Styls vorhanden, sondern, wie wir weiter hinzufügen müssen, auch zwischen der einfachen Melodie eines Volksliedes und dem Tenor eines solchen Kunstliedes ist kein wesentlicher Unterschied, sondern das Lied ward ganz so aufgenommen, wie es im Volksgesang bereit lag. Selbst wenn der Meister es für seine Zwecke mit Verzierungen und Melismen, d. h. wortlosen Tonreihen, ausschmückt, läßt er doch

sein eigentliches Wesen unberührt; ja selbst wenn er um des Satzes willen noch rücksichtsloser etwa in den Rhythmus eingreift, verändert er es dennoch nicht bis zur Unkenntlichkeit. Wir können und müssen diesen Satz aber auch umkehren: die Volksmelodien zeigen auch ihrerseits genau die gleiche Natur, ruhen, was Tonalität und Rhythmus betrifft, genau auf denselben Grundlagen, wie die Musik der Schule. Ein Kunstlied im heutigen Sinn gab es, gegenüber dem Volkslied, noch nicht, auch nicht, oder vielmehr am allerwenigsten, darf man etwa das meistersängerische Lied als einen Gegensatz dieser Art fassen. Die Kunst, welche in Kirche und Schule gelehrt und geübt ward, war dieselbe, bei der auch die fahrenden Sänger und Spieler, die Minne- und Meistersänger in die Schule giengen; es war dieselbe Kunst, die sich auf hundert Wegen unter allem Volk verbreitete und die auch der rein volksmäßigen Musik ihre Regeln gab und ihre Bahnen vorzeichnete. Wie denn überhaupt aller Volksgesang bis zu gewissem Grade immer nur ein Reflex der Kunstmusik seiner oder einer früheren Zeit ist. Aus sich selbst heraus schafft sich „der Volksgeist" ebensowenig eine eigene Kunst der Musik, wie er sich seine eigene Kunst der Malerei oder Sculptur schafft. Wohl aber spricht er in den Formen der anderswo erwachsenen Kunst, indem er sie vor Allem gern der schulmäßigen Künstlichkeit entkleidet, seine eigene Art zu denken und zu empfinden aus. So wenig aber nun im 16. Jahrhundert das Volksmäßige in diesem Sinn überhaupt schon auf eine einzelne Classe, auf die niederen, die ländlichen Schichten des Volkes beschränkt war, sondern vielmehr ein und derselbe Zug, Ton und Klang volksthümlicher Empfindung noch durch alle Classen des Volkes gieng, wenn auch nicht mehr durch alle Persönlichkeiten, ebensowenig gab es damals ein Volkslied, dessen Schöpfung und Gesang den unteren Regionen des Volkslebens allein zugefallen wäre, sondern dasselbe Lied ward vor Kaiser und Königen wie beim ländlichen Tanz, dasselbe von und vor Fürst und Oberst wie von und vor dem letzten Landsknecht, dasselbe von den kunstreichsten Meistern des Satzes oder des Spieles wie vom Burschen in der Schenke, ja endlich dasselbe in den geweihten Räumen der Kirche wie auf dem Markt gesungen. Derselbe Styl, dieselbe Kunstregel beherrscht das Ganze. Sie stand ja in alter Uebung und war längst aller Welt ins Blut gegangen. Ganz gewiß aber haben wir unter den Schöpfern solcher Melodien neben den eigentlichen Meistern, die, wie wir wissen, die Erfindung solcher Lieder keineswegs etwa unter ihrer Würde achteten, wenn sie auch nicht weiter große Ehre damit einzulegen dachten, zunächst und zuerst an die zahlreich umherfahrenden Musiker von Fach, dann aber auch an die noch viel zahlreicheren sonstigen gutgeschulten Sänger und Musiker zu denken, die aus allen Schulen hervorgiengen, darunter gewiß viele Männer, die, wie mit der Praxis, so auch mit der Theorie recht wohl bekannt waren. Es braucht uns deßwegen durchaus nicht so sehr zu wundern, wenn diese Lieder keineswegs jenen Grad von Einfachheit und Kunstlosigkeit zeigen, den wir mit der Vorstellung eines Volksliedes zu verbinden gewohnt sind. Wir werden darauf gleich noch näher eingehen.

Erkennen wir nun die große Bedeutung des Liedes für jene Zeit schon in seiner gleichmäßigen Verbreitung durch alle Lebenskreise, so wird uns dieselbe noch viel deutlicher werden, wenn wir dabei sehen, daß das Lied recht eigentlich im Mittelpunkt der gesammten Musik jener Zeit steht und ziemlich alle ihre Zweige beherrscht. Daß es für diese Zeit noch keine wirkliche Instrumentalmusik giebt, d. h. keine Musik, welche ohne Betheiligung des Wortes ihren Gegenstand mit blos instrumentalen Mitteln darzustellen unternimmt, bedarf nicht erst der Bemerkung. Instrumentalmusik in

dieſem Sinn iſt eine Schöpfung viel jüngerer Zeit. Alle ältere Inſtrumentenmuſik erweiſt ſich dagegen nur als die Uebertragung von Geſangmuſik auf die Inſtrumente. Auch geiſtliche Muſiken wurden zu ſolchen Zwecken, z. B. für Tafelmuſiken u. dgl., gebraucht. Nicht einmal die Tanzmuſik macht davon eine wirkliche Ausnahme. Vielmehr beſtand die Tanzmuſik ſeit Alters grade im geſungenen Lied und die Beſtimmung einer großen Menge von Liedern, z. B. unter denen der Minneſänger, iſt eben die, als Tanzlieder zu dienen. Das dauerte bis über das 16. Jahrhundert hinaus. Eine andere Frage iſt allerdings die, ob ſich nicht daneben grade auf dem Boden des Tanzes ſchon früh reine Inſtrumentalmuſik entwickelte. In der That gab es im 16. Jahrhundert wirklich neben den geſungenen oder aus dem Liede auf die Inſtrumente übertragenen Tänzen auch ſolche, die von Anfang an nur für die Inſtrumente geſchrieben waren. Wir lernen ſie u. A. aus Uebertragungen auf die Laute kennen. Sie ſind aber, was ihren muſikaliſchen Gehalt betrifft, ſo armſelig und von ſo niedriger Gattung, daß wir ſagen müſſen, ſie können neben dem in ſo viel höherem Range ſtehenden Liede noch gar nicht den Anſpruch auf künſtleriſche Bedeutung erheben. Mit dem Marſch, der zweiten Art angewandter Inſtrumentenmuſik, iſt es allen Anzeichen nach nicht anders: das Beſſere wird auch für dieſen Zweck wieder dem Alles verſorgenden Liede entnommen ſein; das Uebrige ſcheint ſich nicht weit über die Rhythmen der Schlaginſtrumente und die einfachen Modulationen der Zinken, Hörner u. ſ. w. hinaus erſtreckt zu haben. Der Bläſer aber, welcher ſich als Künſtler, oder, um modern zu ſprechen, als Soliſt hören laſſen wollte, konnte ſich nur wieder an das Lied halten. Eben ſo Virtuoſen anderer Art, die recht eigentlichen Modevirtuoſen des 16. Jahrhunderts, nämlich die Lautenſchläger. Worin die Litteratur für ihr Inſtrument beſtand und womit ſie jene uns wenig begreifliche, aber nicht zu bezweifelnde oft wahrhaft hinreißende Wirkung auf ihre Hörer übten, iſt uns aus mehreren Lautenbüchern genügend bekannt: es ſind außer den nur in kleinerer Zahl vertretenen kirchlichen Stücken und einigen, hauptſächlich natürlich für den praktiſchen Gebrauch beſtimmten Tänzen eben wieder nur die Lieder und zwar Lieder in den oben beſprochenen ſchwierigen mehrſtimmigen Sätzen, welche der Lauteniſt, ziemlich mangelhaft noch dazu, auf ſein Inſtrument übertrug, indem er ſie durch endloſe Läufe und Triller noch krauſer machte. Eine wahrhaft abſcheuliche Gattung von Muſik; das ledernſte Virtuoſenthum von heute iſt nicht lederner.

Auf dieſe Art ſehen wir alſo das Lied ziemlich alle Seiten des Muſiklebens jener Zeit durchdringen und erfüllen. Abgeſehen von ſeinem eigenſten Leben als Minneſang, Meiſterſängerton, weltliches und geiſtliches Volkslied, dient es dem Meiſter als Motiv für ſeine kirchlichen Compoſitionen und als Tenor ſeiner contrapunktiſchen weltlichen Sätze; es ſtattet den Tanz aus, es dient der Inſtrumentalmuſik als Stoff, den Virtuoſen als Unterlage ihrer Kunſt und Kunſtſtücke; es war aber auch hoch und edel genug, um die Kirche mit einem neuen und herrlichen Gemeindegeſang auszuſtatten. In der That iſt es der Kern und Inbegriff aller weltlichen Muſik der alten Zeit, die Hauptquelle der ganzen Entwickelung auf dieſer Seite der Kunſt Und erinnern wir uns nun an dieſem Punkte, wo wir dem Liede eine ſo hohe geſchichtliche Bedeutung zuerkennen, noch einmal daran, daß wir es dabei nur mit den einſtimmigen Melodien zu thun haben; denn nur in dieſen beſteht nach dem Begriff der Zeit das Lied; was von contrapunktiſcher Arbeit und bald hernach dann auch von Begleitungsharmonien hinzukam, war eine zufällige und inſofern alſo auch gleichgültige äußerliche Zuthat. Wie ſollten wir uns denn unter ſolchen Um-

ſtänden darüber wundern, wenn wir dieſe Melodien künſtleriſch bedeutend ausgeſtattet finden?

Und zwar, wie im Vorbeigehen bemerkt werden möge, das eigentliche Volkslied in höherem Maße als die Töne der Meiſterſänger. Dieſe halten zäh und ohne rechtes eigenes inneres Leben an einer alten Tradition feſt, die von den Minneſängern der höfiſchen Zeit an die fahrenden Sänger kam, welche überhaupt die Erben ihrer Kunſtübung waren, und von dieſen dann wieder in die zünftigen Meiſterſängerſchulen. Schon der Augenſchein lehrt, daß dieſe Melodien im 15. und 16. Jahrhundert an wahrer Wirkſamkeit hinter dem Volksliede zurückſtehen, denn nur wenige von ihnen ſind zu weiteren Schickſalen berufen worden, wie z. B. der alte Herzog Ernſt-ton, der von Sixt Buchsbaum zu einem Marienpſalter verwendet ward und dann in den kirchlichen Geſang übergieng. Eben das Feſthalten an einer veraltenden Ueberlieferung hat dieſe Töne um die Theilnahme an derjenigen Entwickelung gebracht, welche neben ihnen die in friſchem Aufſchwung begriffene Muſik durchmachte und welche dem Volkslied zu ſtatten kam. Man fühlt in der That dieſen einförmigen und rhythmiſch unbelebten Meiſterſängertönen leicht an, daß ſie ein abſterbender Zweig am Baume der Kunſt ſind.

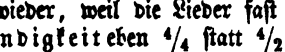
Was nun das in den Volksmelodien herrſchende Kunſtprincip betrifft, ſo wollen wir nur auf zwei Punkte, ihre Tonalität und ihre Rhythmen, mit einigen Bemerkungen eingehen.

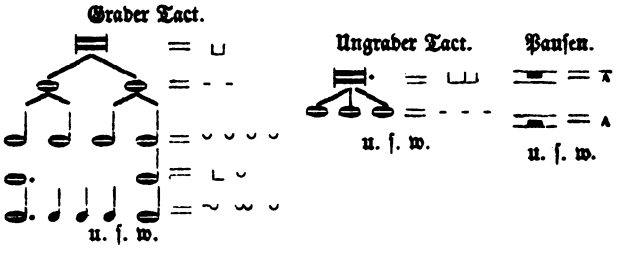
In ihrer Tonalität ſtehen die Volkslieder des 15. und 16. Jahrhunderts ganz auf gleicher Linie mit der ſonſtigen Muſik ihrer Zeit: ſie ſind nicht in unſerm heutigen Dur und Moll, ſondern in den Octavengattungen der ſogenannten Kirchentöne erfunden. Unter dieſen Kirchentönen entſpricht nur einer, der joniſche, genau unſerm heutigen Dur; auch Lydiſch und Mixolydiſch ſind Durtonarten, aber mit charakteriſtiſchen Abweichungen. Eben ſo unterſcheiden ſich das Doriſche, Phrygiſche und Aeoliſche, jedes auf ſeine eigene Art, charakteriſtiſch von unſerer Molltonart. Ob ſie uns in ihrem Verlauf einen vorwiegend durartigen oder mollartigen Eindruck machen, kommt ganz auf die Behandlung im Einzelnen an. Nun iſt allerdings die volle Strenge dieſer Tongeſchlechter von der Kunſt jener Zeit bereits durchbrochen und aufgegeben, wozu die mehrſtimmigen Sätze mit Nothwendigkeit zwangen, und es iſt wahr, daß unter den Durtonarten das Joniſche alſo unſer Dur, bereits bedeutend vorwiegt, ſo wie daß die Molltonarten durch Behandlung und durch Einfügung der Halbtöne häufig ſchon geradezu dem modernen Moll entſprechen. In ſolcher Hinneigung zu den beiden modernen Tongeſchlechtern liegt unleugbar ein Zug zum Einfacheren, aber zugleich auch zum Vollkommeneren. Denn die Vortheile der älteren Tonarten bleiben darunter ja für jeden, der ſie für Zwecke der Charakteriſtik benutzen will, unverkümmert erhalten. Ich weiß aber nicht, ob es nicht ein Irrthum iſt, wenn man dieſe Erſcheinung gerade als etwas dem Volkslied beſonders Eigenthümliches und als auf der natürlichen Hinneigung des Volksgeiſtes zum Einfacheren Beruhendes betrachtet, wie neuerdings mehrfach geſchehen iſt. Ein Feſthalten am Einfachen oder eine Rückkehr aus Verkünſtelung zur Einfachheit iſt es nicht, denn dies Einfachere war ja bisher gar nicht da; ſondern es iſt ein Fortſchritt zu einer höheren Entwickelung des Syſtems. Daß aber die Anregung dazu vielmehr grade auf dem Kunſtgebiet ſelbſt durch die Polyphonie gegeben ward, iſt eine unleugbare Thatſache. Denn die Polyphonie war es, welche zum Aufgeben der ſtrengen Conſequenz in Behandlung der diatoniſchen Tonleiter zwang, weil man ſonſt harmoniſchen Ungeheuerlichkeiten verfallen wäre.

Ich glaube daher, daß die Bewegung, welche zur Vertauschung der diatonischen mit der chromatischen Tonleiter und damit zu einer wesentlichen Vervollkommnung führte, sich weit mehr in der Schule als durch den Volksgesang vollzog. Im einstimmigen Gesange haben noch dazu jene alten Tonarten gar keine sonderlichen Schwierigkeiten, während sie ein bequemes und wirksames Mittel der Charakteristik gewähren. Bekannt waren sie, die in tausendjähriger Uebung standen, natürlich allem Volk; warum also hätte das Volk auf diesem Gebiet nicht so gut, wie auf anderen, das Altüberlieferte ruhig fort üben sollen? In der That finden sich denn auch in den folgenden Melodien fast alle alten Tonarten vertreten, wenn auch das Jonische, also unser Dur, an Zahl überwiegt. Denn es sind darunter 19 jonische (und hypojonische) Melodien, 5 mixolydische, 11 dorische, 9 äolische und 8 phrygische.

Wenn der einstimmige Gesang zur Charakterisirung seiner leichten Tonreihen stärkere Mittel, wo sie auf seinem Wege liegen, nicht verschmäht, so ist das ganz natürlich, weil ihm eben überhaupt nur sehr beschränkte Mittel des Ausdrucks zur Verfügung stehen. Das wollen wir uns auch zweitens in Betreff der Rhythmen gesagt sein lassen, wenn sich diese in den folgenden Melodien im Ganzen so künstlich zeigen, daß man daraus Zweifel an der wirklichen Volksthümlichkeit der Melodien hat schöpfen wollen. Diese Zweifel sind indessen nur möglich, so lange man Melodien nur in den mehrstimmigen Sätzen oder in den kirchlichen Gesangbüchern vor sich hat. Denn in jenen wie in diesen könnten sie ja allerdings um der besonderen Zwecke willen, denen sie hier dienen, verändert und um ihre volksmäßige Gestalt gebracht worden sein. Ja sie sind vielmehr wirklich in manchen Fällen verändert worden. Anders steht es aber um die einstimmigen Aufzeichnungen, aus denen, wie oben mit Zahlen belegt ist, für die folgende Sammlung mehr Lieder, als aus einer der beiden anderen Quellen, fast so viel, als aus beiden anderen zusammen, geschöpft worden sind und deren unter der Arbeit eine noch weit größere Zahl vorgelegen hat. Diese, entweder für Singende oder von Singenden aufgezeichnet, theils gradezu für den Gesang des Volkes bestimmt, theils aus ihm niedergeschrieben, schließen jeden Zweifel daran, ob sie die Melodien wirklich so, wie sie im Volke gesungen wurden, enthalten, aus. Es zeigt sich aber, wie schon erwähnt, daß die Gestalt dieser einstimmigen Volksmelodien von derjenigen, in der sich die Lieder im Kirchengesang wie im Kunstgesang finden, in zahlreichen Fällen nicht abweicht. Man vergleiche z. B. in Ton XL die beiden einstimmigen Aufzeichnungen A und C mit dem Brantschen Tenor B; solche Beispiele liegen in mehreren Fällen vor. Eben so häufig stimmen ganz verschiedene, zu verschiedenen Texten an verschiedenen Orten gemachte einstimmige Aufzeichnungen im Wesentlichen mit einander überein, stimmen Tenöre der Kunstsätze mit den einstimmigen Formen der kirchlichen Gesangbücher überein. Ja innerhalb der mehrstimmigen Sätze selbst war der Beweis gegen die Zweifel an der unverfälschten Treue ihrer Tenormelodien zu widerlegen: wenn, wie z. B. bei den Tönen L und CIV der Fall ist, eine Melodie sich ganz gleichlautend als Tenor in vier und mehr Sätzen verschiedener Meister wiederfindet, so ist das eben nur dadurch erklärbar, daß diese Meister die Melodie unverändert, so wie sie im Volk gesungen ward, aufnahmen.

Ich muß aber nun zum Schluß auf diese z. Th. sehr eigenthümlichen Rhythmen, deren Volksmäßigkeit für das 16. Jahrh. hiernach irgend einem Zweifel nicht unterzogen werden kann, etwas ausführlicher eingehen, weil ich in Betreff verschiedener Punkte meine Auffassung wie meine Behandlung in den folgenden Ueber-

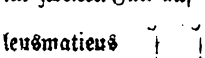
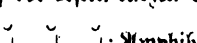
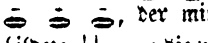
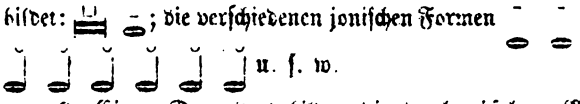
tragungen der Melodien zu rechtfertigen habe. Wenn ich dabei von einer Zusammenstellung mit der griechischen Metrik ausgehe, so wird nur scheinbar dadurch eine an sich schwierige Sache noch verwickelter. Vielmehr ist die Uebereinstimmung zwischen den alten musikalischen Rhythmen und den antiken Metren eine derartige, daß beide sich auf lehrreiche Weise wechselseitig beleuchten; sie ist so groß, daß ihre Zusammenstellung den Vortheil gewährt, musikalische Erscheinungen, welche sich dem Leser sonst nur durch Noten oder Beschreibungen klar machen ließen, kürzer und sicherer durch bekannte metrische Namen bezeichnen zu können. Es ist aber dabei die Metrik in derjenigen Gestalt vorausgesetzt, wie sie sich durch die neuesten Forschungen von H. Schmidt herausgestellt hat. Die Schmidtschen Bezeichnungen behalte ich bei; sie sind für die musikalischen Rhythmen eben so zutreffend und ausreichend, wie für die metrischen. Nur muß ich den Metren, nach Maßgabe der alten Mensuraltheorie, andere Notenwerthe gegenüberstellen, als Schmidt es thut, indem er, wie es für seine Zwecke richtig war, seine Wahl innerhalb des modernen Tonsystems traf. Es muß nämlich für die alte Musik als Maß eines ganzen Tactes im heutigen Sinn eine Brevis (d. h. eine heutige doppelte Tactnote) angesetzt werden, welche in 2 Semibreven (d. h. 2 heutige ganze Noten) zerfällt, deren jede nach altem Ausdruck einen tactus hat, d. h. die erste den Niederschlag und die zweite den Aufschlag, so daß erst zwei tactus im alten Sinn einen Tact im heutigen bilden, nämlich: Der alte grade Tact zerfällt mithin in 4/2: , nicht, wie der heutige, in 4/4  . In der Ausführung ändert sich das jedoch meistens wieder, weil die Lieder fast immer die Vorzeichnung ¢ haben, was an Geschwindigkeit eben 4/4 statt 4/2 ergiebt, weßhalb ich die Uebertragungen auf heutige 4/4 reducirt habe. Den metrischen Bezeichnungen entsprechen demnach die Notenwerthe so, wie das folgende Schema es zeigt:

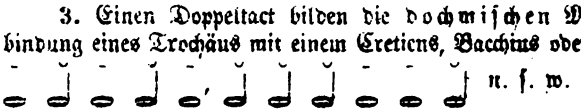


Daraus ergiebt sich folgende Parallele für die Hauptmetren.

1. (Dialyse der Kürze: .) Trochäus disemos ; Pyrrhichius ; Tribrachys ; die Choreen und , (beides Trochäen, denn auch der letzte hat den Ictus auf erster Stelle: ⏑ –; jambischer Rhythmus dagegen entsteht nur durch den Auftact); kyklischer Hexameter Diese alle kommen nur als halbe Tacte vor, soweit meine Erfahrung reicht. Folgende Metren dagegen bilden einen ganzen Tact:

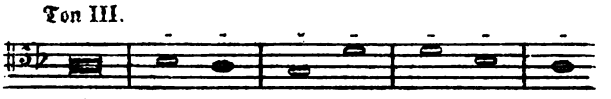
2. Spondeus ; die zwei Daktylen (denn auch hier ruht der Ictus auch

im zweiten Fall auf der ersten kurzen Sylbe und ; Proceleusmaticus  ; Amphibrachys  ; Epitrit ; Molossus , der mit Ton auf erster Stelle einen Trochäus von doppelter Länge bildet:  ; die verschiedenen jonischen Formen  u. s. w.

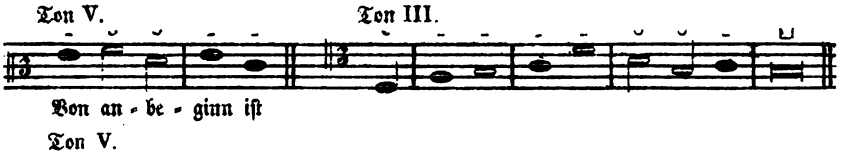
3. Einen Doppeltact bilden die dochmischen Metren, d. h. die Verbindung eines Trochäus mit einem Cretions, Bacchius oder Päon in jeder Gestalt:  u. s. w.

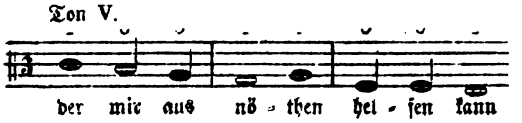
Diese Rhythmen werden sodann in der Musik zu folgenden Haupttactarten verbunden, für welche es, wenn auch nur nach allgemeiner Analogie, der Kürze halber gestattet sei, antike Namen zu brauchen:

1. Dorische Zeilen mit dem Grundtactmaß des Spondeus:

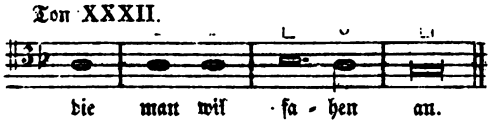


Mit dem Spondeus können darin seine sämmtlichen Auflösungen wechseln, z. B. die beiden Daktylen:

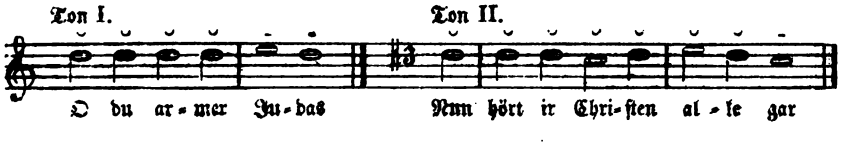




oder der Epitrit:

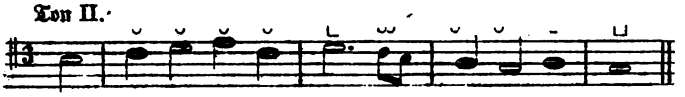


Am gewöhnlichsten aber ist die Auflösung des ersten Tactes in einen Proceleusmaticus, worauf bei klingendem Versschluß ein Spondeus, bei stumpfem ein Daktylus der zweiten Form folgt:

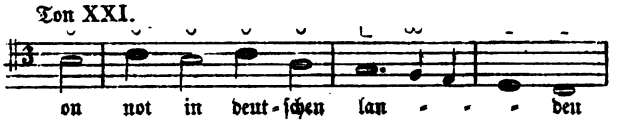


Dazu dann weitere Miſchungen und Dialyſen:

Ton II.

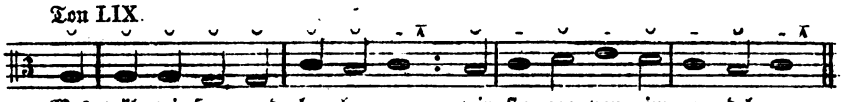


Ton XXI.



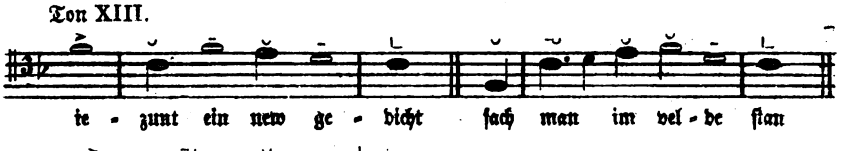
Endlich aber wechſelt mit dem Spondeus oder mit dem Proceleusmaticus auch eine choreiſche Dipodie, wobei wieder ſtatt des reinen Trochäus jede ihm metriſch gleiche Form, Tribrachys, kyklikſcher Hexameter u. ſ. w., ſtehen kann:

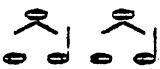
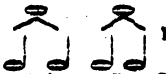
Ton LIX.



Aehnlich im Wechſel mit einfachem graden Tact (doriſchem Maß) erſcheinen z. B. folgende Zeilen und Rhythmen:

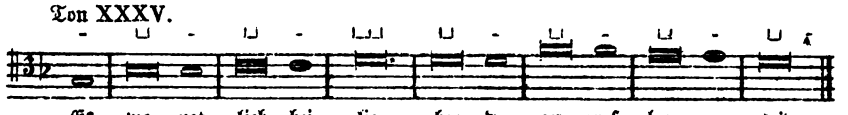
Ton XIII.



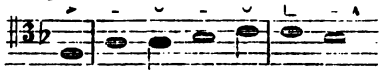
Der Metriker würde dieſe Erſcheinung einfach ſo erklären, daß in dieſem Fall der Trochäus (und was ihm an Maß entſpricht) kein wirklicher, ſondern ein Trochäus diſemos iſt, deſſen Maß alſo in der Dipodie einem Spondeus entſpricht: ⏑ ⏑ = — —. Die Muſik wird keine künſtlichere Erklärung zu ſuchen haben: dieſe dreitheiligen Noten 𝅗𝅥 𝅘𝅥 ſind nicht in ihrem vollen Maß, ſondern, nach altem Ausdruck, als Hemiolen zu faſſen, deren drei nur das Maß von zwei entſprechenden Noten graden Tactes haben, alſo  auch hier =  wie ⏑ ⏑ = ⏑ ⏑ ⏑ ⏑. Wir kommen darauf zurück. Modern ausgedrückt: es ſind Trioleu, die mit 4 Vierteln wechſeln, alſo kein Wechſel des Tactes, ſondern nur des Rhythmus.

2. Wirklich choreiſche Tacte, d. h. alſo dreitheiliges Tactmaß für ganze Melodien, ſind im 16. Jahrhundert nicht häufig. Ein Beiſpiel von Doppeltrochäen bietet Ton XXXV, eines von choreiſchen Dipodien Ton XLI.

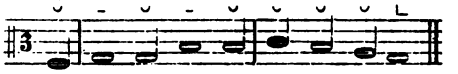
Ton XXXV.



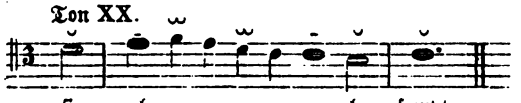
Ton XLI.



Ton XXXI.

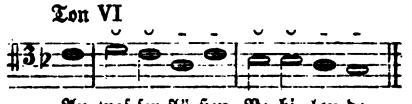


Ton XX.

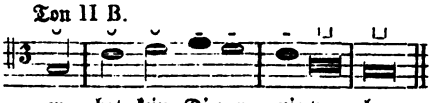


3. Joniſche Zeilen, muſikaliſch geſprochen $^6/_2$- ($^6/_4$-) Tacte: am beliebteſten iſt die Form ⏑ ⏑ — ⏑—; auch dieſe mit den möglichen Zuſammenziehungen und Auflöſungen:

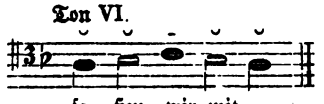
Ton VI



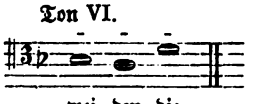
Ton II B.



Ton VI.

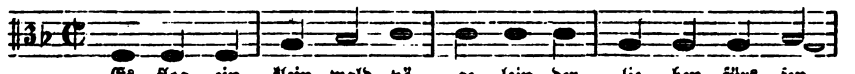


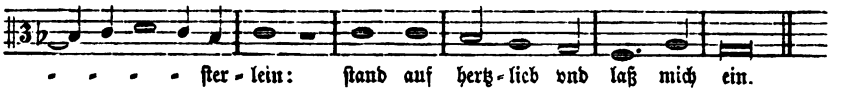
Ton VI.



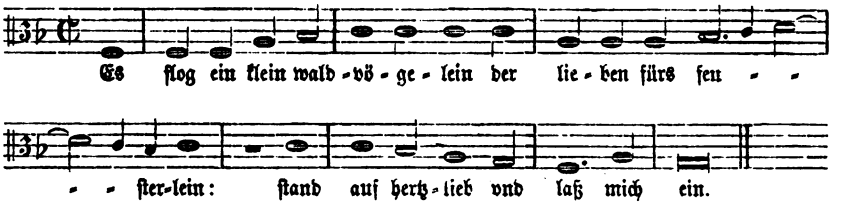
Was nun ferner die Geſetze des muſikaliſchen Strophenbaues betrifft, ſo reichte leider das mir vorliegende Material nicht hin, um die ganze Frage zu unterſuchen, oder auch nur für alle Fragen, die bei den folgenden Melodien auftraten, der Antwort gewiß zu ſein. Ich kann daher hier nur einige Punkte, die ſich als Thatſachen herausſtellen, beſprechen und richtig zu deuten verſuchen.

1. Alle Lieder mit der Vorzeichnung graden Tactes (𝄵 oder 𝄴) ſind äußerlich durch eine Zählung nach zwei ganzen Noten (d. h. nach zwei Semibreven 𝅜 oder vier Minimen 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥) geregelt, wobei weder der Wortaccent noch der wirkliche Rhythmus der Melodie in Betracht kommt, ſo daß es gleichgültig iſt, ob die betonte Sylbe auf guten oder ſchlechten Tacttheil fällt; nur muß die Zählung in der Art richtig aufgehen, daß in jeder Muſikzeile die erſte Note nach dem Auftact, oder, wenn kein Auftact da iſt, die erſte Note ſelbſt, und daß eben ſo am Schluß des Ganzen die Schlußnote auf eine dieſer beiden Semibreven fällt, gleichgültig auf welche; nur auf eine zwiſchen beiden liegende Minima darf ſie nicht fallen. Für dieſe Meſſung, die für die Melodien ſelbſt eine rein theoretiſche und nur für das Auge vorhandene iſt, kann jede beliebige der folgenden Melodien als Beiſpiel eingeſehen werden. Im mehrſtimmigen Satz aber wird dieſe, die Melodie ſogar zerſtörende Theilung wirklich praktiſch, wie jeder der in den Beilagen mitgetheilten Sätze zeigen kann. In Beilage 2 z. B. iſt die Melodie (der Tenor) folgender Geſtalt in das Tactgefüge das Satzes eingeſchroben:





Es verſteht ſich von ſelbſt, daß kein Menſch jemals die Melodie *als ſolche* ſo geſungen hat, denn ihre wahre rhythmiſche Geſtalt kann, abgeſehen von der weiteren Deutung dieſes Rhythmus, keine andere ſein, als folgende:



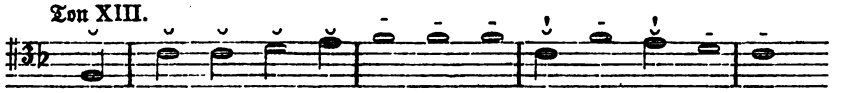
Jene theoretiſche $^4/_2$-Meſſung iſt aber für die Kritik der einſtimmig aufgezeichneten Melodien wichtig, und hat mich in mehreren Fällen auf Unrichtigkeiten der Ueberlieferung oder der Abſchriften aufmerkſam gemacht.

2. Kein ganzer Tact hat im *wirklichen* Bau der Melodien geringeres Maß als 𝅗𝅥 𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥 𝅗𝅥., alſo | 𝅝 𝅝 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | oder | 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | u. ſ. w., wie ſchon vorhin bemerkt iſt. Wenn man Tacttheilungen wie | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 | oder | 𝅝 𝅗𝅥 | machen wollte, kommt man allerdings um verſchiedene Schwierigkeiten herum, aber nur dadurch, daß man ſie äußerlich dem Auge entzieht. Man verdeckt nämlich durch ſolche kurze Tacte das den Rhythmen innewohnende Geſetz des Nieder- und Aufſchlags. Der natürliche Grund dieſes vollen Tactmaßes iſt oben angedeutet.

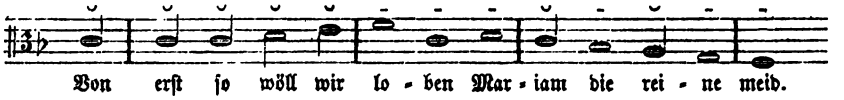
3. *Jede Muſikzeile* (entſprechend jeder wirklichen Verszeile) *muß*, vom Auftact natürlich abgeſehen, *mit vollem Tact anheben*, (im vollſtändigen Gegenſatz zu den tactiſchen Verrenkungen, denen dieſelben Melodien zu derſelben Zeit im mehrſtimmigen Satz unterworfen werden). Auch dies Geſetz fließt einfach aus der Natur der Sache; wer die folgenden Melodien durchſieht, wird an ſeiner thatſächlichen Richtigkeit nicht zweifeln.

4. *Die durch das Aneinanderſtoßen zweier Zeilen entſtehenden Tacte werden entweder in einfache Uebereinſtimmung mit dem ſonſtigen Tactmaß des Liedes geſtellt oder ſie unterbrechen den Rhythmus durch einen Tactwechſel.* Letzteres iſt das Häufigere und entſtammt, wie man leicht ſieht, geſchichtlich der alten Gewohnheit, jede Zeile als eine in ſich abgeſchloſſene Größe zu behandeln und von der folgenden fühlbar abzuſondern. Dieſe Abſonderung kann ſowol durch eine Verlängerung des verbindenden Tactes (gewiſſermaßen eine genau gemeſſene Fermate), als umgekehrt durch eine Verkürzung zu Wege gebracht werden. Es wird nämlich der $^2/_1$- ($^4/_2$)- Tact gewöhnlich in den Zeilenverbindungen durch einen $^3/_1$-Tact unterbrochen; am beliebteſten iſt zwiſchen doriſchen ($^4/_2$-) und choreiſchen ($^6/_2$-) Tacten an dieſer Stelle ein Moloſſus:

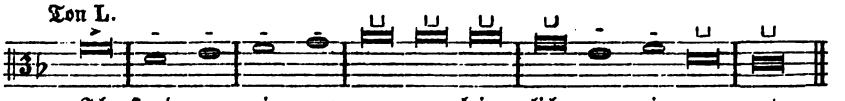
Ton XIII.



Ton XCIX.

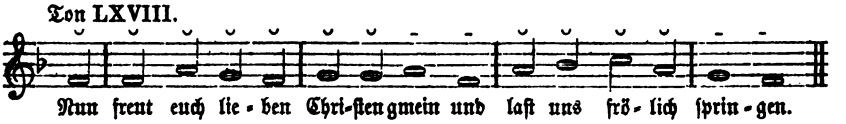


Ton L.



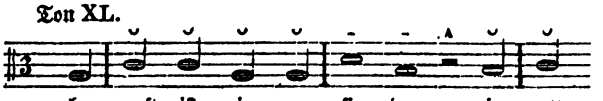
In anderen Fällen bekommt dieſer Zwiſchentact die Form eines Ionicus:

Ton LXVIII.

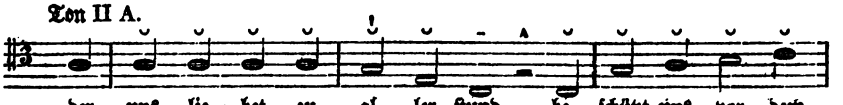


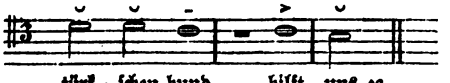
Häufig wird dabei der Auftact der zweiten Zeile durch kürzere Note mit ergänzender Pauſe noch ſchärfer abgeſondert; ich gebe zu dem erſten Beiſpiel ein zweites, in welchem gleich darauf beim nächſten Zeilenſchluß dieſer joniſche Tact nicht beliebt, ſondern durch eine Pauſe der $^2/_1$-Tact gewahrt iſt:

Ton XL.



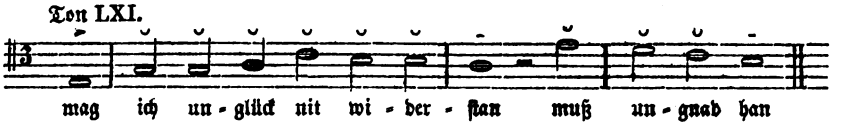
Ton II A.





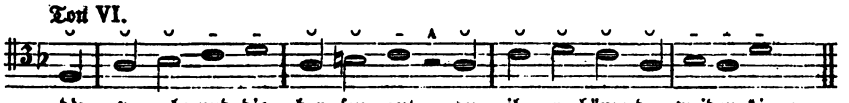
Umgekehrt liebte man in Liedern, die als Grundmaß joniſche Reihen, d. h. $^3/_1$-Tacte haben, die Zeilenverbindung auf einen $^2/_1$-Tact zu kürzen:

Ton LXI.

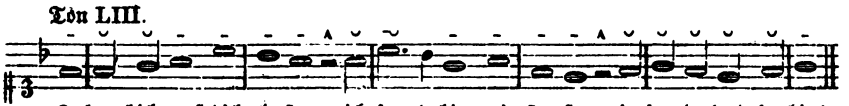


5. Derſelbe Wechſel zwiſchen $^3/_1$- und $^2/_1$-Tacten findet ſich aber auch außerhalb der Zeilenverbindung faſt in allen Liedern joniſchen Maßes, meiſtens mit ſehr charakteriſtiſcher Wirkung:

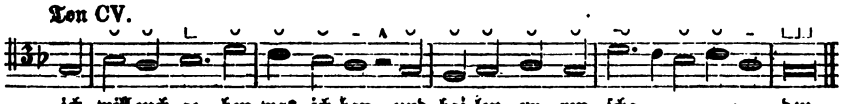
Ton VI.



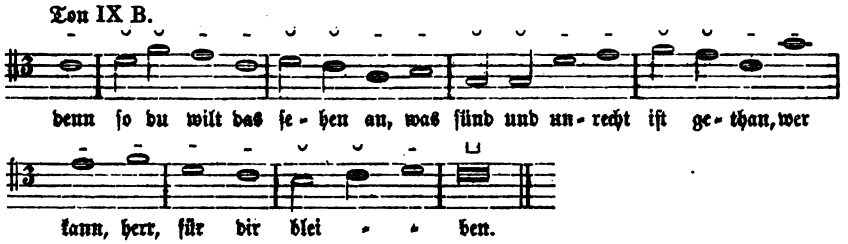
Ton LIII.



Ton CV.



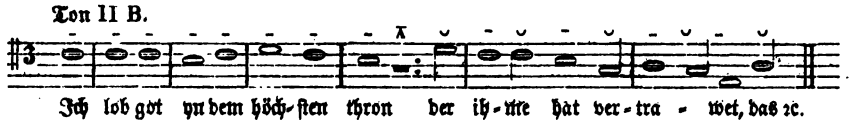
Ton IX B.



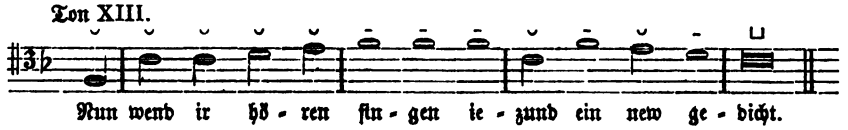
Seltener treten umgekehrt innerhalb doriſcher Rhythmen einzelne joniſche Zeilen auf, ſo z. B. in Ton XLVIII oder Ton XVIIC, in dem außer den Zeilenverbindungen auch der vorletzte Tact die Form ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ hat.

6. Den Wechſel rein doriſcher mit choreiſchen Zeilen, die Verbindung von $^4/_2$ mit $^6/_2$, habe ich ſchon oben vorläufig beſprochen. Es iſt eine der häufigſten und, wie man daraus ſieht, beliebteſten rhythmiſchen Formen.

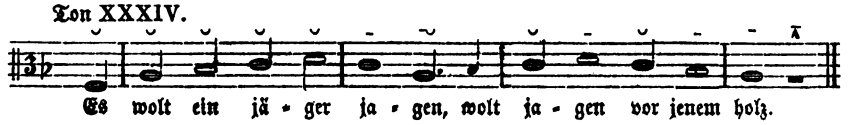
Ton II B.



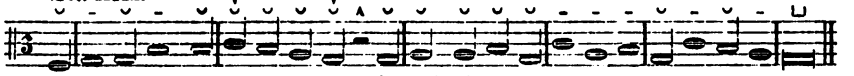
Ton XIII.



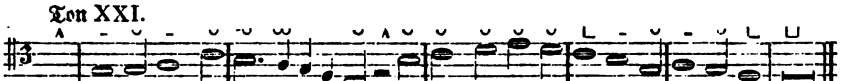
Ton XXXIV.



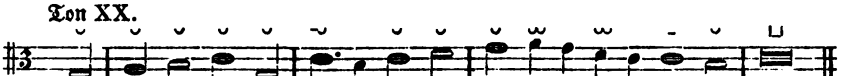
Ton XXI.



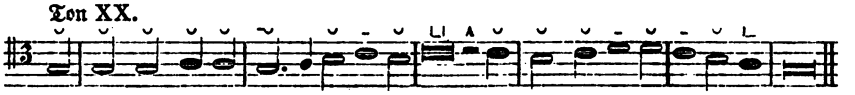
Ton XXI.



Ton XX.

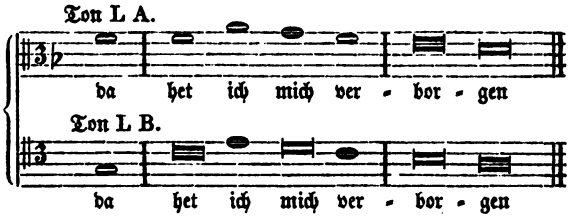


Ton XX.

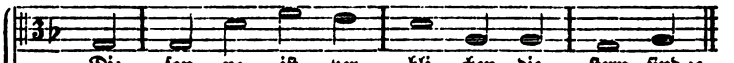


Die Thatſache dieſer Rhythmen haben wir einfach anzuerkennen; ich habe oben bereits geſagt, wie ſie ſich meiner Ueberzeugung nach auf höchſt natürliche Weiſe deuten läßt, metriſch ſowol wie muſikaliſch: indem man die dreitheiligen Noten, die auf dieſe Weiſe innerhalb des graden Tactes erſcheinen, als Hemiolen faßt, wodurch der Tact | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | das Maß | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | erhält, alſo den Tacten | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | an Maß gleich und nur im Rhythmus von ihnen unterſchieden iſt. Es iſt, modern geſprochen, nichts Anderes, als der einfachſte Wechſel zwiſchen Halbtheilung und Triolentheilung der ganzen Noten. — Dieſe ſogenannten Hemiolen im graden Tacte waren den Alten eine ganz geläufige Sache, die in genauer Notenſchrift, was allerdings, wie ich einräumen muß, in den Notirungen der Lieder mir wenigſtens nicht vorgekommen iſt, durch geſchwärzte Noten dargeſtellt ward. Es bedurfte aber in den einſtimmigen Melodien kaum einer eigenen Bezeichnung dafür, denn in der That iſt es faſt unmöglich, dieſe Rhythmen ſingend anders, als ſo, darzuſtellen. Dieſe Annahme wird noch durch den Umſtand unterſtützt, daß in verſchiedenen Aufzeichnungen derſelben Lieder einzelne Phraſen in der einen im graden Tact, in der andern in dieſem (hemioliſchen) ungraden erſcheinen, was doch kaum denkbar wäre, wenn ſolcher Rhythmenwechſel nicht neben der feſten Tactordnung als etwas Untergeordnetes, faſt Willkührliches betrachtet worden wäre. Z. B.:

Ton L A.

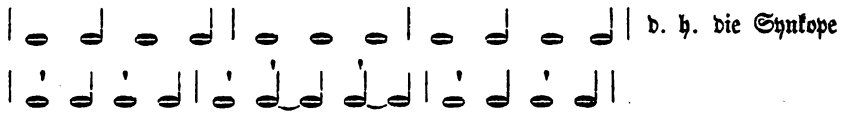


Ton XXIV A.

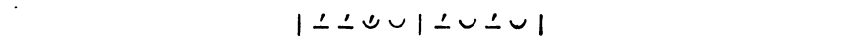


Ton XXIV B.

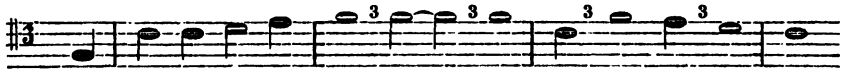
Hält man nun die, auf S. 17 unter 4 beſprochenen moloſſiſchen Verbindungstacte zu dieſen Choreen, ſo hat man einen weiteren, unſerem Ohr zwar eigenthümlichen, bei den Alten aber auch ſonſt ſehr beliebten Rhythmenwechſel vor ſich, nämlich jene andere Art von Hemiolen, die umgekehrt den ungraden Tact ſcheinbar mit einer zweitheiligen Meſſung — d. h. aber durch eine Synkope — unterbrechen und die man, wo die Vorzeichnung dreitheiligen Rhythmus vorſchrieb, gleichfalls durch Schwärzung der Noten ausdrückte; z. B. ſo:



Darin hat man aber zugleich wieder eine Form, welche auch der antiken Metrik ganz gewöhnlich iſt und ſich in allen joniſchen Metren findet, nämlich die ſog. Brechung der Ionici, d. h. den Wechſel von Ionici und Dichoreen:



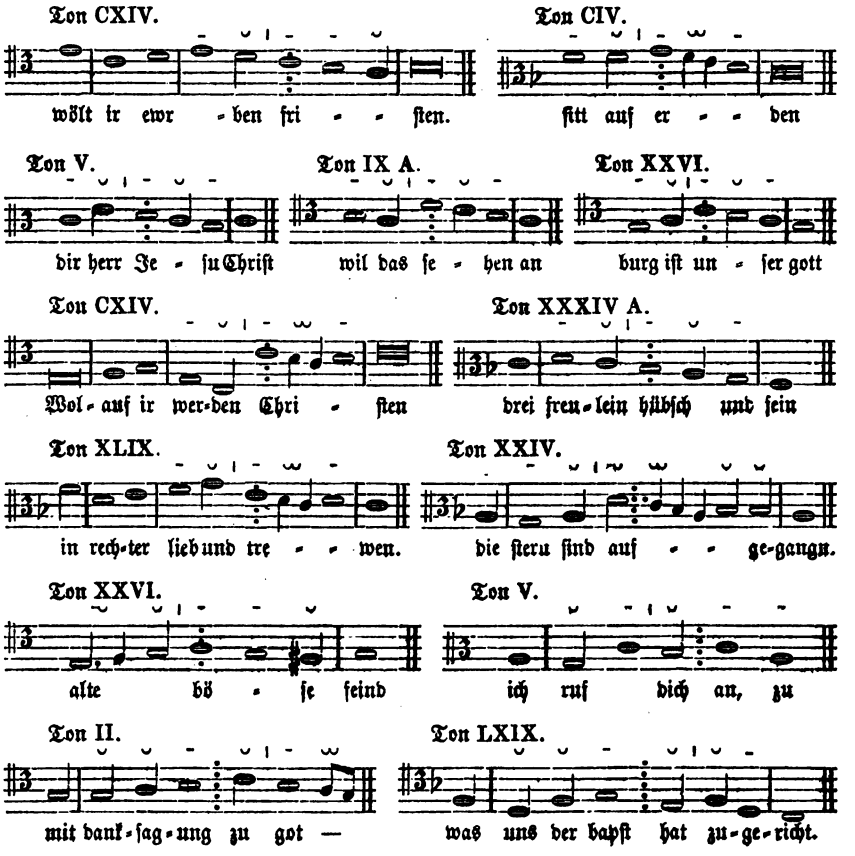
Für dieſen Fall alſo wenigſtens, wo in unſeren Liedern auf ſolchen Moloſſus die hemioliſchen Trochäen folgen, liegt die Annahme in lockender Nähe, daß das beſchleunigte Hemiolentempo auch ſchon in dem moloſſiſchen Tact anzunehmen ſei, d. h. daß auch dieſer Tact | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | nur eine Triolentheilung von 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥, in ſeinem Maß alſo nur = | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | ſei. Für die dadurch entſtehende Synkope iſt noch zu beachten, daß die auf die zweite Note fallende Sylbe immer eine unbetonte iſt; alſo:



Zu ſingen iſt das Alles ſehr leicht, wenn man nur (ganz nach Anleitung des alten tactus) modern geſprochen in halben, nicht aber in Vierteltacten tactirt. Ich habe mir daher in den folgenden Uebertragungen erlaubt, die drei Noten dieſer Verbindungstacte mit einer 3 als Triolen zu bezeichnen. Dieſer ganze Wechſel der Rhythmen aber, wenn man ſich ſeinem Eindruck nur ruhig hingibt, belebt die Tonreihen auf eine höchſt anmuthige Weiſe.

7. Befremdlicher für unſer Ohr bleibt ein anderer Rhythmus, der ſchon oben S. 14 angedeutet und als dochmiſche Tacte bezeichnet wurde. Er wiederholt ſich aber ſo oft, daß man ihn für das 16. Jahrhundert als eine Lieblingsmode be-

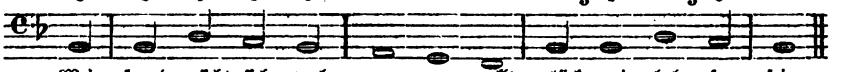
zeichnen muß. Er beſteht in derartiger Verbindung zweier $^4/_2$-Tacte zu einem Syſtem, daß dadurch der Rhythmus von zwei $^3/_2$-Tacten mit einem $^2/_2$-Tact, zuſammen = $^8/_2$, entſteht; das iſt aber eben Maß und Weſen des antiken Dochmius. Ich gebe etwas reichlichere Beiſpiele, in denen ich das darüber ſtehende Metrum nach Anleitung des Textes in Trochäus und Bacchius u. ſ. f. getheilt habe:



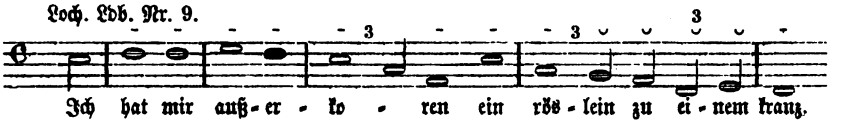
Mag man nun über die Künſtlichkeit dieſer und der vorherbeſprochenen Rhythmen denken wie man will: jedenfalls ergibt ſich, daß das Ganze ſich auf wenige typiſche Formen beſchränkt, die grade durch ihre beſtändige Wiederkehr ſelbſt den Beweis geben, daß ſie zu ihrer Zeit beliebt und aller Welt geläufig ſein mußten. Man kann daher aus ihnen durchaus keinen Zweifel gegen die Volksthümlichkeit der Melodien ſchöpfen. Schließlich ſei noch darauf aufmerkſam gemacht, daß die unter 4 und 6 beſprochenen Rhythmen, nämlich die Erweiterung der Zeilenverbindungen zu einem $^3/_1$-Tacte und die Abwechſelung zwiſchen doriſchen und choreiſchen Zeilen, ſchon um die Mitte des 15. Jahrhunderts üblich war, wie uns

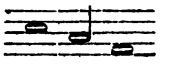
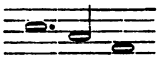
das Locheimer Liederbuch (Chrysander: Jahrbücher f. muſik. Wiſſenſch. Bd. II) zeigt. Man vgl. z. B. daſelbſt die Lieder Nr. 7 und Nr. 9:

Loch. Ldb. Nr. 7.



Loch. Ldb. Nr. 9.



(In Nr. 9 durfte daher auch nicht, wie im Druck geſchehen iſt,  in  geändert werden.)

Ich habe für die folgende Sammlung in den Fällen, wo ein Lied in einer einſtimmigen weltlichen Aufzeichnung vorlag, dieſer immer als der am meiſten authentiſchen Quelle des Volksliedes den Vorrang ſowol vor den Tenören mehrſtimmiger Sätze als vor den einſtimmigen kirchlichen Melodien gegeben, ſofern ſich das Lied neben der erſteren Form auch in einer der letzteren oder in beiden vorfand. Die Melodien der anderen Quellen ſind aber in ſolchen Fällen zur Vergleichung mit abgedruckt. Doch habe ich dann davon abgeſehen, die ganzen mehrſtimmigen Sätze abzudrucken. Wo ſich dagegen eine Melodie *nur* als Tenor eines mehrſtimmigen Satzes fand, da iſt dieſer ganze Satz hinten als Beilage mitgetheilt und im Text nur eine Uebertragung der Melodie gegeben. Die ſämmtlichen Partituren in den Beilagen hat Herr Conſervator J. Maier in München, welcher mich auch ſonſt bei der Sammlung mannigfach unterſtützt hat, aus den Stimmheften zuſammengeſetzt und bereitwillig zur Verfügung geſtellt, wofür ich ihm hier den wärmſten Dank ausſpreche.

Unter den Melodien der kirchlichen Geſangbücher habe ich im Ganzen dem älteren Druck, wo er mir zugänglich war, den Vorzug vor dem jüngeren gegeben.

Die numerirten Melodien ſind *alphabetiſch* geordnet und zwar je nach der Art, wie ſie in den Tonangaben angeführt werden, entweder nach ihrem Namen (Benzenauer, Bruder Veit, Herzog Ernſt, Lindenſchmid, Pavier u. ſ. w.), oder nach der Eingangszeile ihres Textes („Ach du armer Judas", „Die ſonn mit klarem ſcheine", „Was wöll wir aber heben an" u. ſ. w.). Zu jedem Tone habe ich zunächſt bemerkt, bei welchen Liedern unſerer Sammlung er in der Tonangabe als Melodie angeführt wird und dazu kurze geſchichtliche Bemerkungen über die Melodie gefügt, wo mir deren zu Gebote ſtanden. Vor der Melodie habe ich ihre Tonart bemerkt. Die Melodien ſelbſt gebe ich ſodann erſt in vollkommen unverändertem Abdruck aus der Quelle; nur habe ich mir dabei erlaubt, die theoretiſche $^4/_2$-Meſſung der Melodien graden Tactes durch kleine dieſen Tact andeutende Striche auf der oberſten Linie bemerkbar zu machen. Darauf gebe ich eine Uebertragung der Melodie, in der die Tenor- und Altſchlüſſel mit dem Violinſchlüſſel vertauſcht ſind und das Tempo durch

Reducirung der längeren Noten mit dem Vorzeichen ¢ auf die entſprechenden kürzeren des Maßes C dem heutigen Auge deutlicher gemacht iſt. Das ſind alſo nur Aenderungen in der Schreibung. Dazu habe ich dann aber den Tact ſo eingetragen, wie er ſich nach den eben ausgeführten Grundſätzen darſtellt, und den choreiſchen Zeilen habe ich die Triolenbezeichnung gegeben. Um bei dem Wechſeln zwiſchen $^3/_1$- und $^2/_1$-Tact die Melodien nicht unaufhörlich durch Vorzeichnungen zu unterbrechen, habe ich vielmehr dieſen Tactwechſel nur in der Hauptvorzeichnung angedeutet. Unter der Melodie endlich iſt die Quelle, aus der ſie genommen ward, angeführt.

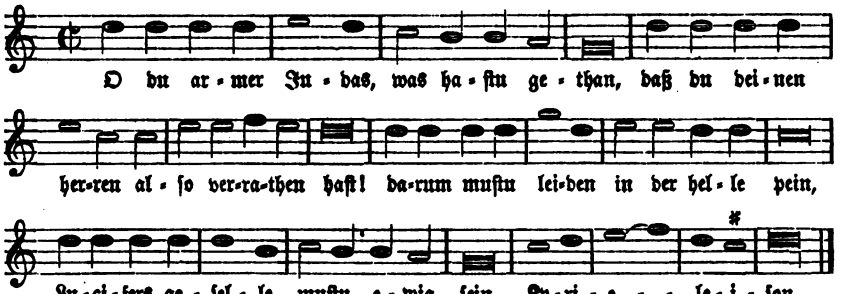
Die ganze Arbeit gebe ich als einen Verſuch und bitte, ſie als ſolchen nachſichtig aufzunehmen. Doch bin ich von der Richtigkeit meiner Auffaſſung der alten Melodien, was die Hauptſache und das Weſen der Sache betrifft, feſt überzeugt und wünſche nur, daß eine berufenere Hand die Fäden weiter fortführen möge. Das Material iſt ſo reich, daß an der Erreichung von Ergebniſſen, die nach allen Seiten hin feſtſtehen, nicht zu zweifeln iſt.

I.

Ach du armer Judas.

Ton von Nr. 476, 1541. Nr. 539, 1546. Nr. 572, 1548. Nr. 607, 1552. Nr. 609, 1552.

Die mannigfachen kleinen Varianten, mit denen „Der arme Judas" erscheint, berühren doch nur Nebensächliches, nicht das Wesen der Melodie. Wort und Weise haben ungefähr so gelautet:



Dieſe, dem kirchlichen Volksgeſang angehörige Strophe war ſehr verbreitet und bekannt und zwar ſchon im 15. Jahrhundert, denn 1490 konnte König Maximilian durch das Aufſpielen der Melodie die Regensburger für ihren Verrath am Kaiſer höhnen (Hiſt. Volkslieder II, S. 184, 25). Es ſcheint aber, daß die Worte, welche als Schlußſtrophe mehrer geiſtlicher Lieder erſcheinen, nicht urſprünglich ein eigenes Lied bildeten, ſondern der Schlußſtrophe »O tu miser Juda, quid fecisti« des älteren lateiniſchen Liedes »Laus tibi Christe, qui pateris« entſtammt. Die Melodie wird daher auch z. B. im Trillerſchen Geſangbuch (1555) folgendermaßen bezeichnet: „Auff die noten Laus tibi Chriſte oder O du armer Judas".

In katholiſchen Geſangbüchern erſcheint die Melodie mit den Texten: „Wir danken dir, lieber herre"; „Lob und dank wir ſagen"; „Preis und dank wir ſagen"; „Lob ſollen wir ſingen dem viel werthen Chriſt"; „Lob ſollen wir ſingen dir, viel heilger Chriſt". In proteſtantiſchen Geſangbüchern zu den Texten: „Lob und dank wir ſagen dir" (Triller); „Lob und dank ſei dir geſagt"; „Lob und ehr ſei dir geſagt"; „Ehre ſei dir Chriſte". Ohne Zweifel liegt dieſen ſämmtlichen Liedern oder verſchiedenen Formen deſſelben Liedes eben jenes lateiniſche Laus tibi Christe zu Grunde, von dem Wackernagel vermuthet, es ſtamme aus einem Oſterſpiele her. Hermann Bonnus dichtete dann, die Judasſtrophe parodirend, einen neuen Text: „Och wy arme ſünders" (Magdeb. Geſangb. 1543), hochdeutſch: „O wir armen ſünder" (zuerſt in Lucas Loſſius' Psalmodia von 1550). Mit dieſem Text hat ſich die Melodie im proteſtantiſchen Kirchengeſang erhalten.

Sie iſt mixolydiſch, urſprünglich mit doriſchem Kyrie. Die älteſte Aufzeichnung, in der ſie vorliegt, iſt ein 4ſtimmiger Satz von Arnold von Bruck in Otts „Hundert vnd ainvndzweintzig newe Lieder" Nr. 17, auch bei Winterfeld Th. I Nr. 67. Eine 4ſtimmige Bearbeitung von Cosmas Alderinus ſteht in den „Fünf vnd ſechzig teütſcher Lieder" als Nr. 12; eine 5ſtimmige Bearbeitung von L. Senfl in Otts Hundert vnd funfftzehen guter newer Liedlein als Nr. 12 der 5ſtimmigen Lieder; daraus abgedruckt bei Winterfeld Th. I Nr. 4 der Muſikbeilagen u. ſ. w. Winterfeld theilt noch andere vierſtimmige Sätze mit: l. c. Nr. 91 von Michael Prätorius (1607) und Th. III Nr. 90 von Sebaſtian Bach.

II.

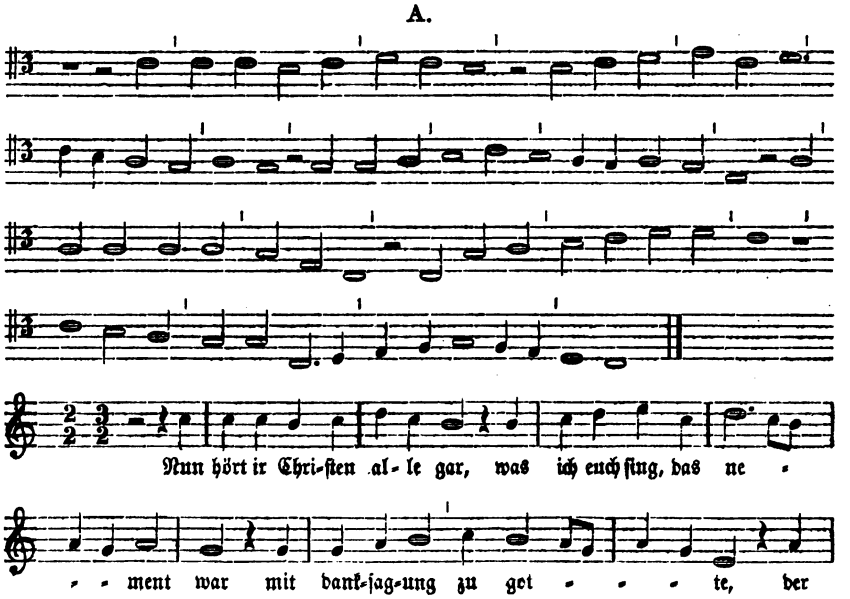
Ach got in deinem höchſten tron.

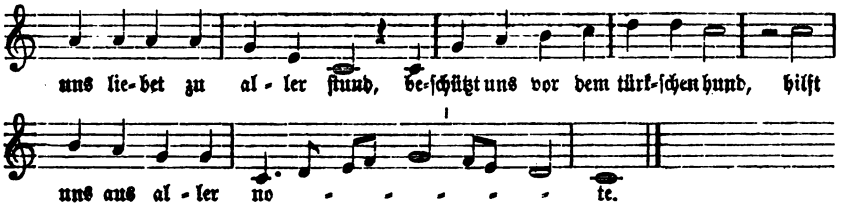
Ton von Nr. 415, 1529 und Nr. 480, 1542.

Vgl. in Betreff dieſer Melodie die Bemerkungen zu „Sie ſind geſchickt zu ſturm und ſtreit".

Sie findet ſich handſchriftlich in zwei etwas von einander abweichenden einſtimmigen Aufzeichnungen, die beide beſondere rhythmiſche Schwierigkeiten haben. Im 18. Tact von B muß ohne Zweifel geleſen werden, wie ſowol in der theoretiſchen $^4/_2$-Meſſung als in der Uebertragung angenommen worden iſt, denn auch jene fordert dieſe Aenderungen.

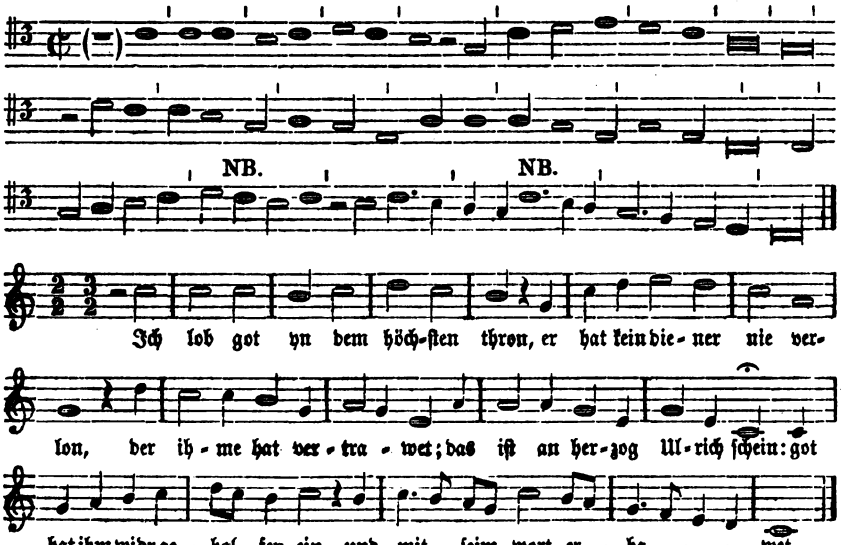
A.





Handſchriftl. eingetragen in ein Exemplar des Liedes Nr. 415 auf der Göttinger Univerſitätsbibl., Poetae 2455.

B.



In einem handſchriftl. Exemplar des Liedes Nr. 452, welches hier die Tonangabe „In ſeiner aignen melodei“ hat, ſonſt aber: „Sie ſind geſchickt zum ſturm und ſtreit“. Ulmer Bibl., Schabeſche Samml. $\frac{13861}{3}$ XVIII F 9 S. 236.

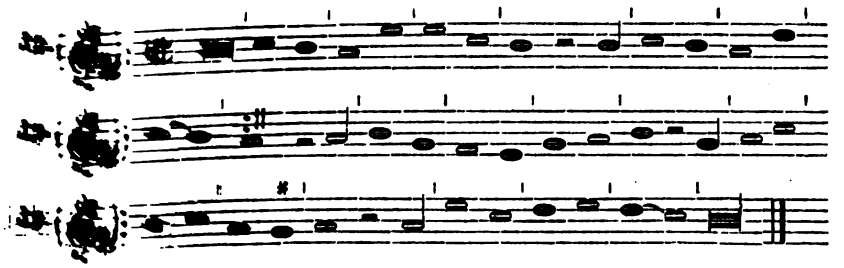
III.

Ach got vom himel, ſich darin.

Ton von Nr. 388, 1525.

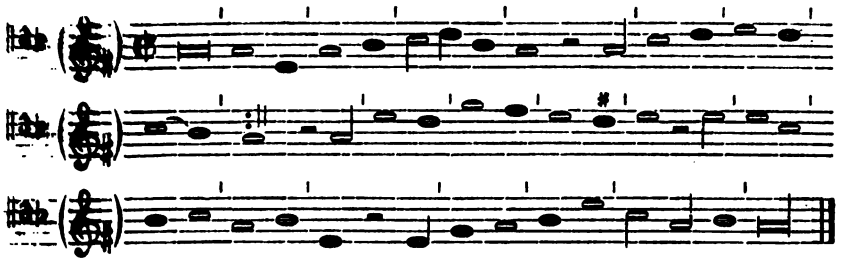
Der Ton gehört dem Lutherſchen Liede, welches 1524 erſchien; aber es findet ſich gleich in dieſem Jahre mit drei verſchiedenen Melodien, nämlich mit der bekannten hypophrygiſchen in dem Erfurter Enchiridion (zum ſchwarzen Horn), mit der doriſchen im Walther'ſchen Geſangbuch v. J., und mit der mixolydiſchen, welche ſich in Süddeutſchland am meiſten verbreitete, zu Straßburg in Wolfgang Köphls „Teutſch Kirchenamt“.

A. Die hypophrygiſche Melodie.



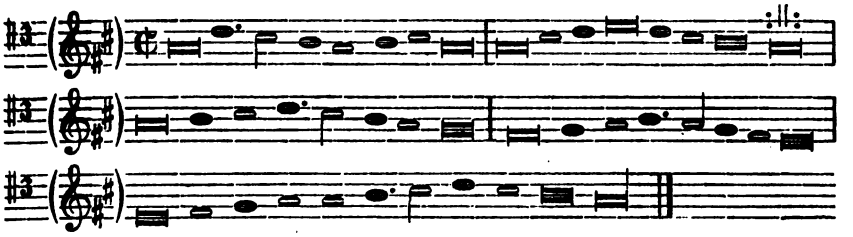
Schumannſches Geſangb v. 1539.

B. Die doriſche Melodie.



Bildet den Tenor des Waltherſchen 4ſtimmigen Satzes. Hier nach der Ausgabe von 1537.

C. Die mixolydiſche Melodie.



Aus Köphls Straßb. Kirchenampt, 1525, bei Tucher Nr. 235; daraus hier.

Vgl. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. nach Anleit. des Inhaltsverz. Band III S. 568. Daſelbſt ſind Bd. I Nr. 14, 17 und 45 noch drei 4ſtimmige Sätze dieſer Mel. mitgetheilt, Nr. 14 der hypophryg. von Martin Agricola 1544, Nr. 17 und 45 der mixolydiſchen von Ducis 1544 und Samuel Marſchall 1594.

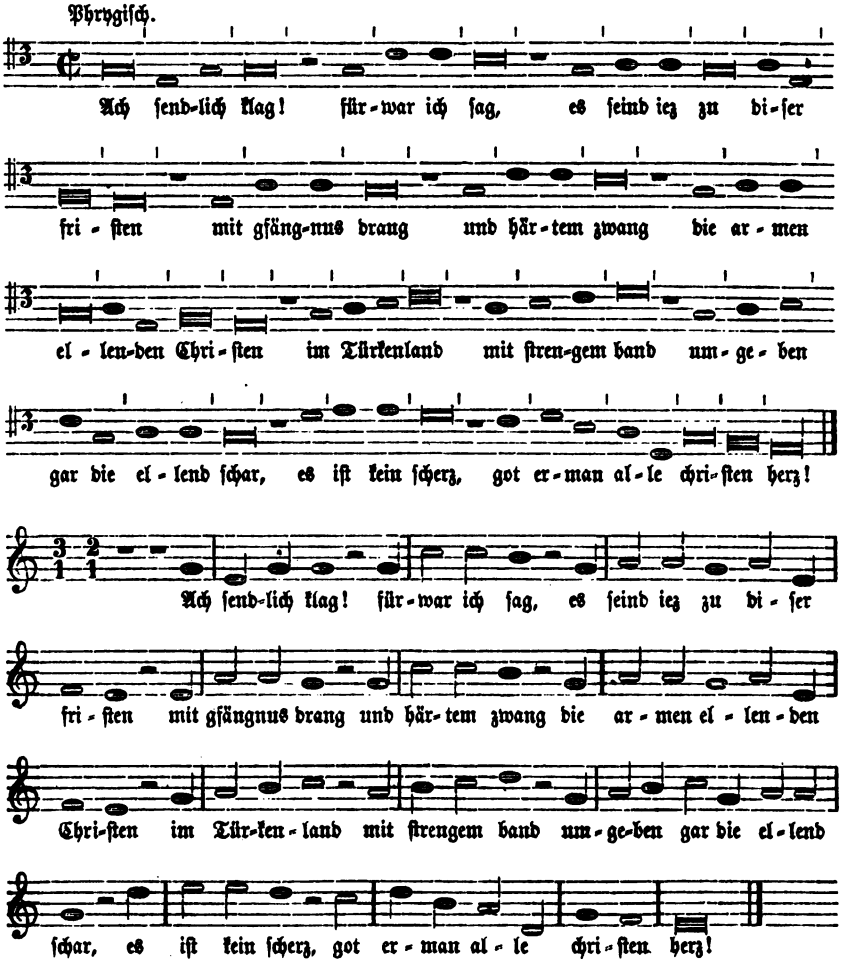
Da das Lied Nr. 388, welches auf den Ton „Ach got von himel" geſungen ward, ein elſäſſiſches iſt, ſo ſteht alſo zu vermuthen, daß von den drei Melodien die letzte zuerſt in Straßburg gedruckte mixolydiſche damit gemeint iſt.

IV.

Ach ſendlich klag.

Nr. 409, 1529.

Da das Lied keine Tonangabe hat, ſo muß bis weiter angenommen werden, daß die ſchöne Melodie, welche wenigſtens mir ſonſt nicht vorgekommen iſt, neu und urſprünglich für dieſes Lied geſetzt iſt. Sie findet ſich nur einſtimmig.



Gedruckt in 10 Bl. 4° Augſpurg b. Hainrich Stayner 1542, Ou. B von Nr. 408 (und 409).

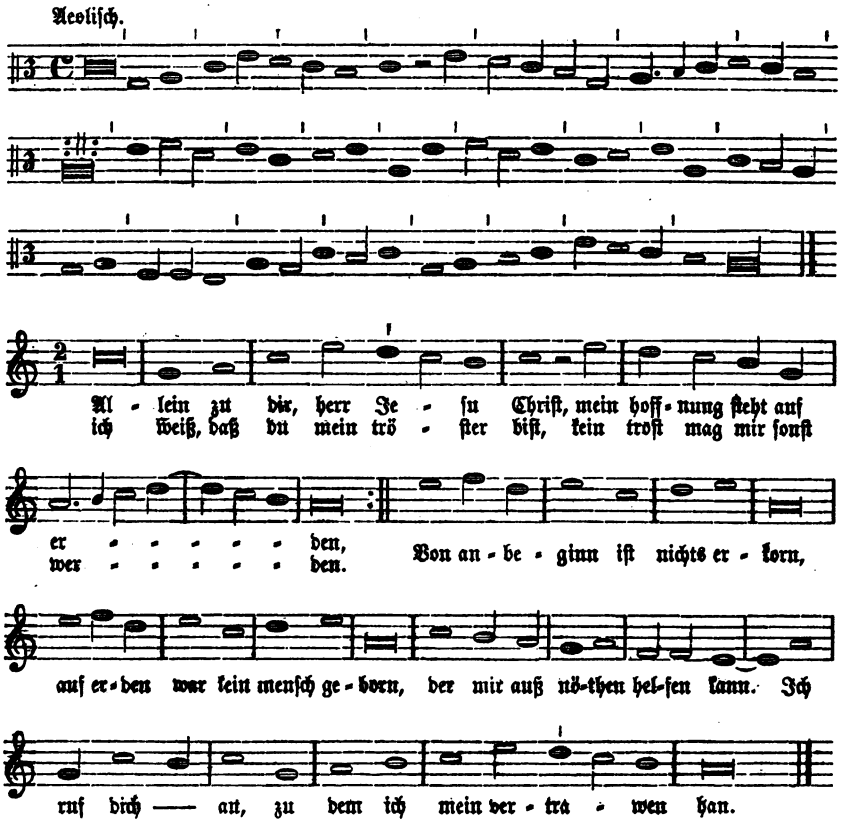
V.

Allein zu dir, Herr Jeſu Chriſt.

Ton von Nr. 562, 1547.

Die Melodie erſcheint zuerſt im Babſtſchen Geſangbuch von 1545 und ſcheint zum Liede „Allein zu dir“ neu erfunden zu ſein. Eine motettenartige Bearbeitung von Scandelli, 1575, gibt Winterfeld I, Muſikbeil. Nr. 38 und daſelbſt Nr. 130 eine 5ſtimmige Bearbeitung von Eccard, 1597, welche die unveränderte Melodie in der Oberſtimme hat.

In Tact 13, 17 und 20—21 der Uebertragung habe ich in Uebereinſtimmung mit Eccard ſo wie mit anderen einſtimmigen Aufzeichnungen in Geſangbüchern eine Brevis ſtatt der bei Babſt ſtehenden Semibrevis (mit Fermate) geſetzt, um die Tactverſchiebung zu vermeiden.



Babſtſches Geſangb. von 1545. Daraus bei Tucher Nr. 392; daraus hier.

Der alt gris.

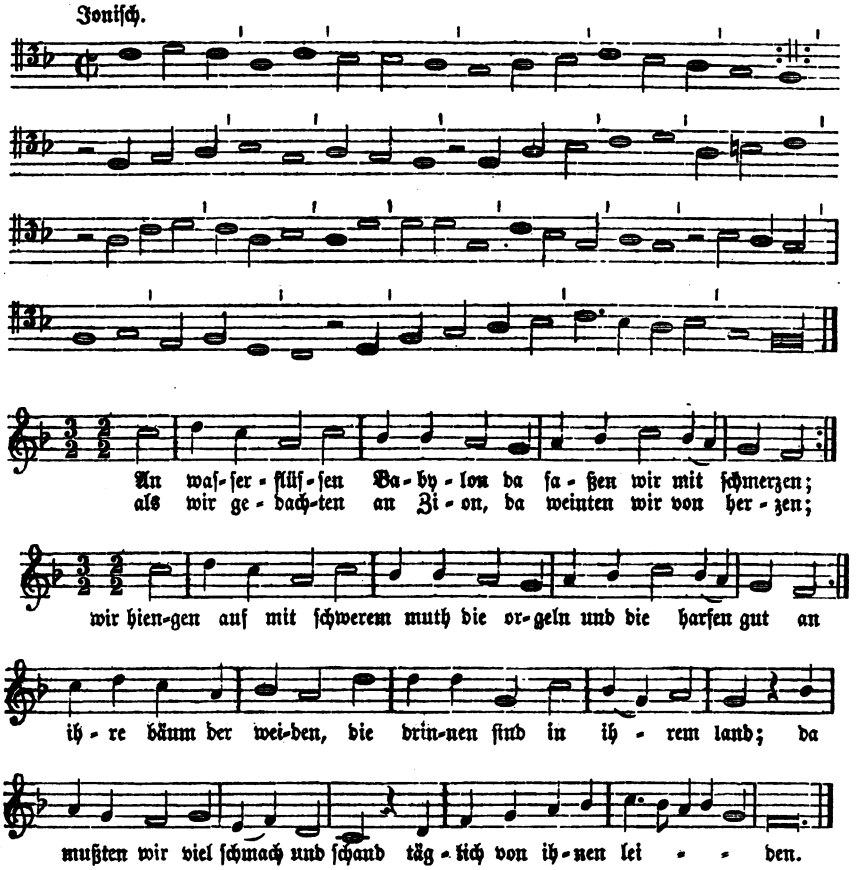
Siehe: Wiewol ich bin ein alter gris. Ton CX.

VI.

An waßerflüßen Babilon.

Ton von Nr. 575, 1548.

Die Melodie, zu Wolfgang Dachſteins Lied über den 137. Pfalm geſetzt, erſcheint zuerſt im dritten Theil des Straßb. Kirchenampts von 1525.



Nach Köpphls „Pſalmen vnnd geyſtliche Lieder“ 1537, deſſelben „Geſangbüchlin“ 1545 und dem Babſtſchen Geſangb. von 1545 bei Tucher Nr. 407; daraus hier.

VII.

Auf einen freitag es geſchach, daß man das creuz am himel ſach.

Ton von Nr. 537, 1546.

Der Ton ſcheint alt; Lieder des gleichen Strophenbaus mit ähnlichem Anfang finden ſich früh: Nr. 76, 1430: Auf einen dienſtag es geſchach; Nr. 77, 1430: An einem ſonntag es geſchach; Nr. 206 A, 1490: An einem mendag es beſchach. Innerhalb anderer Lieder des gleichen Strophenbaus findet ſich dieſe Zeile öfters, z. B. Nr. 579, 5, 11, 27. Nr. 581, 20. Nr. 592, 5, 27.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

VIII.

Auß herzen weh klagt ſich ein held.

Ton von Nr. 449, 1534: „Das hirſchhorn wider grünet".

Das Lied lautet genauer: „Auß hertem weh klagt ſich ein held". Es finden ſich dazu vier verſchiedene Melodien, in Betreff deren die Unterſuchung noch nicht geſchloſſen iſt, weshalb ich hier von der Mittheilung der Melodien abſehe. Die eine, bei Forſter III 13 in einem 4ſtimmigen Satz St. Zirlers überliefert, iſt bei Meiſter I S. 153 mitgetheilt. Die zweite erſcheint bei den Katholiken ſeit Leiſentritt zu dem geiſtl. Text: „Aus hertem wee klagt menſchlichs gſchlecht" (Hoffmann, Geſch. d. d. Kirchenl. Nr. 221, Wackernagel Bibl. S. 840 f.). Dieſe Melodie ward in der proteſt. Kirche zuerſt 1524 zum Liede „Es wollt uns Gott genädig ſein", dann aber zu „Chriſt unſer Herr zum Jordan kam" geſungen. Sie findet ſich bei Meiſter I Nr. 7. — Die dritte erſcheint in katholiſchen Geſangbüchern ſeit Behe zu demſelben geiſtl. Text: „Aus hertem wee". Bei den Proteſtanten ſeit 1524 zu dem Hegenwaltſchen Lied: „Erbarm dich mein, o Herre Gott". Meiſter l. c. Nr. 8. — Die vierte Melodie findet ſich gleichfalls zum geiſtl. Liede: „Aus hertem wee" bei Leiſentritt; Meiſter l. c. Nr. 9. — Vgl. Winterfeld I S. 55.

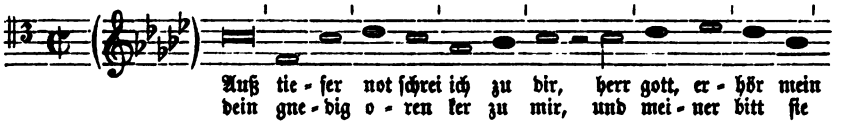
IX.

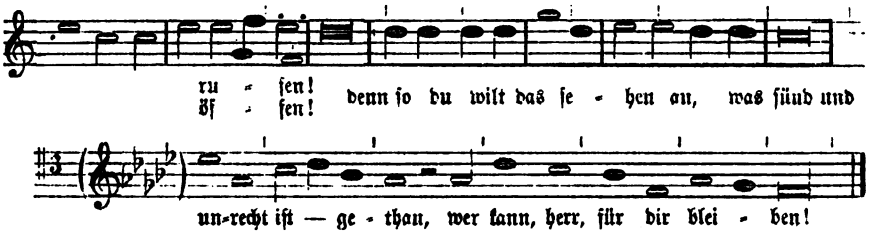
Auß tiefer not ſchrei ich zu dir.

Ton zu Nr. 388, 1525. Nr. 538, 1546.

Das Lutherſche Lied erſcheint im Walthersſchen Geſangbuch von 1524 zuerſt mit der bekannten phrygiſchen Melodie A; mit der joniſchen, B, zuerſt im Köphlſchen Geſangbuch, 1537. Doch ſcheint auch dieſe joniſche Melodie älteren Urſprunges; vgl. Winterfeld I S. 155.

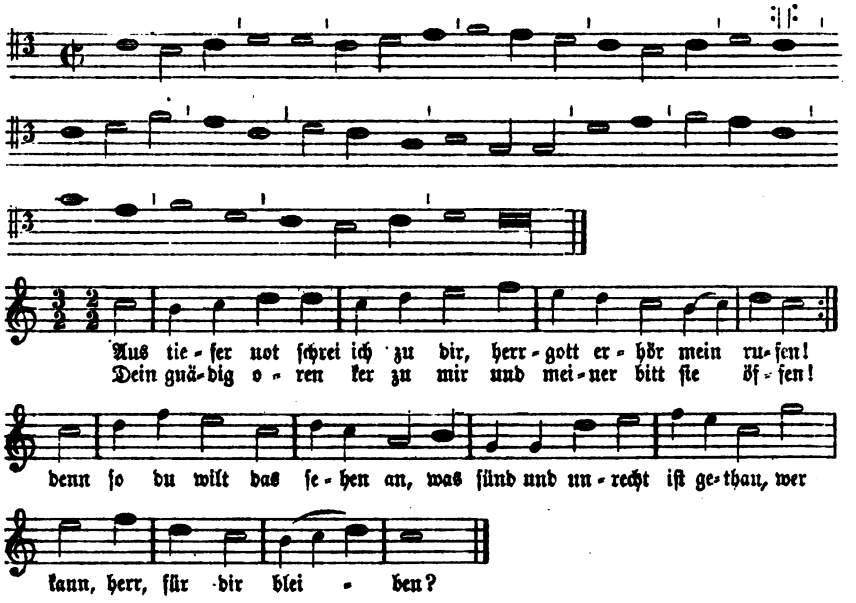
A. Phrygiſch.





Ganz gleichlautend im Waltherſchen vierſtimmigen Satz und den Geſangb. von Babſt, Kluge u. ſ. w.

B. Jonisch.



Da mir eine genaue Abſchrift der Form, welche die Mel. bei Köphl 1537 und 1545 wie in anderen älteren Geſangb. hat, nicht vorliegt, habe ich mir erlaubt, ſie nach dem Druck bei Tucher, Schatz u. ſ. w. Nr. 243 und den Bemerkungen dazu auf S. 386 herzuſtellen. Die den Rhythmus ſtörenden Pauſen, welche ſpäter an den Cadenzen eingeſchaltet worden ſind, mußten wieder beſeitigt werden.

X.

Behemer Schlacht.

Ton zu Nr. 245, 1504. Nr. 277, 1513.

Die fünfzeiligen Lieder mit dieſer Tonangabe haben den Strophenbau des Liedes Nr. 241 „von der behemiſchen ſchlacht" von 1504. Es ſcheint daher nicht

zweifelhaft, daß der Ton eben von dieſem Liede Nr. 241 ſeinen Namen hat. Die Melodie hat ſich unter dieſem ihrem Namen bisher nirgends gefunden. Das Lied Nr. 245 hebt an: „Wolt ir hören ein neues gedicht"; ganz ähnlich beginnt das Lied Nr. 589 gleichen Strophenbaues: „Nun hört von mir ein new gedicht". Danach könnte man vermuthen, daß die dieſem Liede beigeſchriebene Melodie, Ton LXIX, die Weiſe von der Beheimer Schlacht ſei.

XI.

Behemer Schlacht.

Ton zu Nr. 257, 1509.

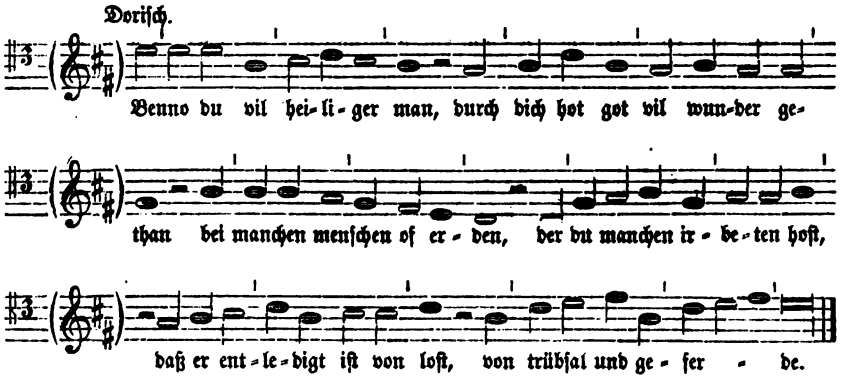
Das Lied hat ſechszeiligen Strophenbau, daher muß es dahingeſtellt bleiben, ob mit dieſem Ton der vorauffſtehende fünfzeilige gleiches Namens gemeint iſt. Möglich iſt dies allerdings, denn die vierte Melodiezeile könnte wiederholt worden ſein. In der oben angezogenen Melodie, Ton LXIX, wäre dies z. B. ohne Störung des Baues thunlich.

XII.

Benno du vil heiliger man.

Nr. 367, 1524.

Die Richtigkeit der nur in einer einſtimmigen Aufzeichnung vorliegenden Melodie ſcheint einigem Bedenken zu unterliegen; daher ſehe ich von einer Uebertragung ab.

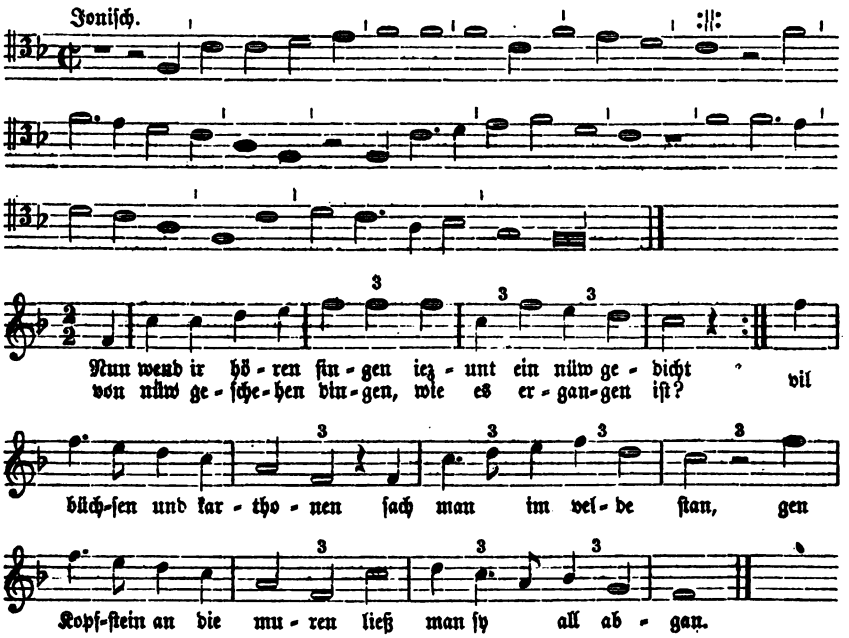


Aus einer Handſchrift der Breslauer Bibliothek von Hoffmann v. Fallersleben mitgetheilt in Mones Anzeiger, 1833, S. 79. Daraus hier.

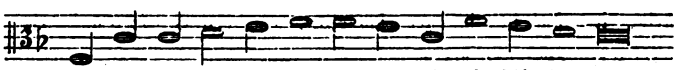
XIII.

Benzenauer.

Nr. 246, 1504. Von dieſem Liede hat der Ton ſeinen Namen. Ferner Ton zu Nr. 258, 1509. Nr. 267, 1512. Nr. 304, 1516. Nr. 401, 1526. Nr. 431, 1531. Nr. 458, 1535. Nr. 517, 1545. Nr. 530, 1546. Nr. 536, 1546. Nr. 587, 1551. Nr. 612, 1552.



Handſchriftl. im Cod. M. 53 der Dresd. Bibliothek; unter dem Namen des „Benzenawers“ als Melodie zu dem Liede Nr. 587 „Wolauf ir lieben landsknecht“. Daß dies die richtige Melodie iſt, wird durch folgende Phraſe eines Quodlibets bei Forſter II 60 beſtätigt, worauf mich Muſikdirector Böhme in Dresden aufmerkſam machte:



Botz marter kyri Velli.

Siehe: Pavierton (den achtzeiligen Ton) Nr. LXXX.

XIV.

Bruder Claus.

Ton zu Nr. 445, 1533.

Dieſer Ton hat ſeinen Namen von dem Liede auf die Mahnreden des 1487 geſtorbenen Nicolaus von der Flüe, welches bei Körner S. 29 mitgetheilt iſt und,

wie ich vermuthe (Hiſt. Volksl. III 170, 25) um 1513 geſungen ward. Jedenfalls ſchwerlich früher; der älteſte bekannte Druck iſt c. 1545 erſchienen. Es beginnt: „In gottes namen heb ich an“. Die Drucke haben aber die Tonangabe: „Wiewol ich bin ein alter gris“. Mithin iſt „Bruder Clauſen-Ton“ nur ein anderer Name für den Ton des „alten Greiſes“, Ton CX.

XV.

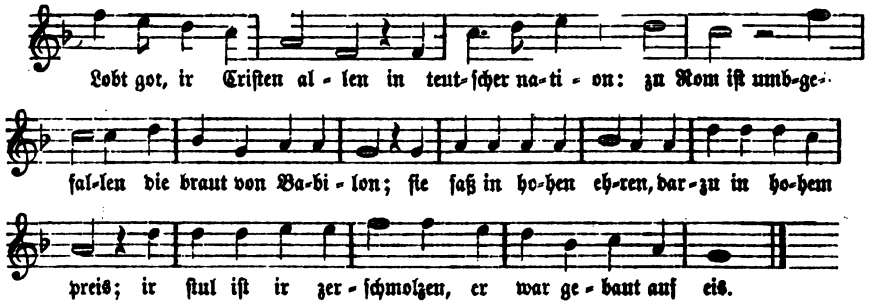
Bruder Veit.

Ton von Nr. 300, 1516. Nr. 310, 1519. Nr. 376, 1525. Nr. 378, 1525 (denn Stieffels Lied „Johannes thut uns ſchreiben“ ſang man in Bruder Veiten Ton). Nr. 414, 1529. Nr. 439, 1532. Nr. 467, 1537. Nr. 506, 1544. Nr. 528, 1546. Nr. 545, 1546 (denn das Lied „Lobt gott ir fromen Chriſten“ iſt ebenfalls in Bruder Veiten Ton gedichtet). Nr. 591, 1551.

Das berühmte Lied, dem dieſer Ton ſeinen Namen verdankt, bisher leider nicht aufgefunden, wird ein dem Jahre 1515 angehöriges Spottlied der Schweizer gegen die Landsknechte (Heini wider Bruder Veit) ſein und in unſerem Liede Nr. 292 werden wir die landsknechtiſche Antwort darauf vor uns haben. Nr. 292 wird demnach auch in dieſem Ton geſungen ſein.

Die Melodie ſcheint uns glücklicherweiſe im Tenor eines fünfſtimmigen Satzes von Mahu, Beilage 1, erhalten; denn das in dieſem Satz behandelte Lied „Lobt got, ir Chriſten allen“ trägt in den Drucken die Tonangabe „In bruder Veiten ton“.

Der doriſche Tenor lautet übertragen:



Ott III Nr. 5 der fünfſt. Lieder.

XVI.

Bündner oder Bündter Lied.

Nr. 205, 1499, und Ton zu Nr. 275, 1513. Nr. 290, 1515. Nr. 311, 1519.

Das zweite der angeführten Lieder, Nr. 275, iſt das auf die „Nawerrenſchlacht“; daher heißt der Ton von da an auch der „Nawerrenton“ und die ſpäteren Drucke von Nr. 205 bezeichnen daher zurückgreifend ſogar auch bei dieſem älteren Bündner Liede die Weiſe mit dem Namen des Nawerrentons.

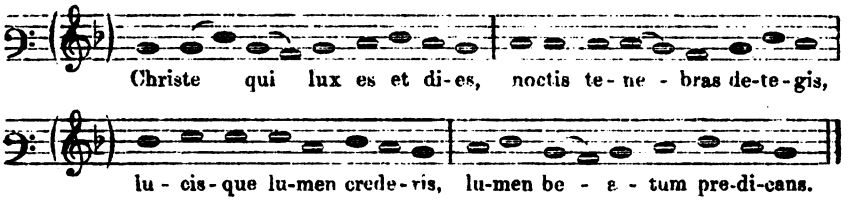
Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XVII.

Christe qui lux es et dies.

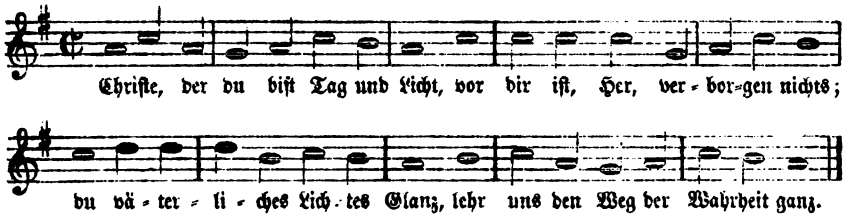
Ton von Nr. 518b; 1545.

Die Melodie des alten Kirchenliedes lautet (tonus primus):



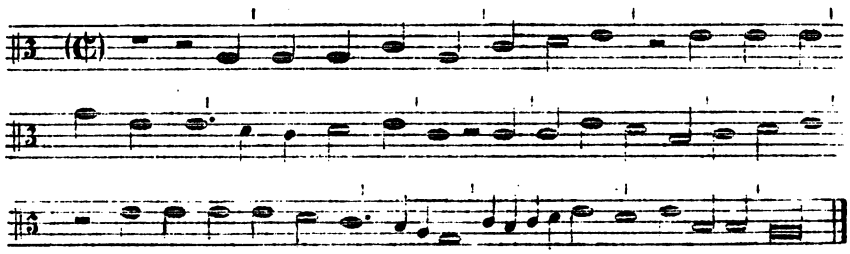
Aus Lucas Loſſius' Psalmodia, 1553, bei Tucher II S. 340; daraus hier.

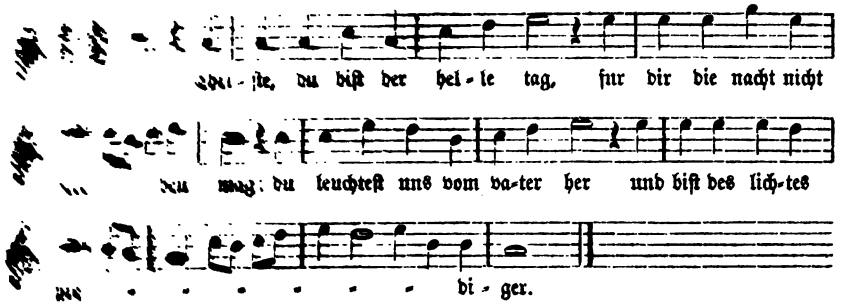
Menſurirt und mit dem deutſchen Text „Chriſt, der du biſt das Licht und Tag" (zuerſt i. Bresl. Geſangb. von 1525; vgl. Winterf., I S. 135) lautet die doriſche Melodie:



Aus dem Klugeſchen Geſangb. von 1543 bei Tucher, Nr. 39; daraus hier.

Es gab übrigens noch eine andere Uebertragung des alten Hymnus, die zu einer anderen Melodie geſungen ward und deren Text „Chriſt, der du biſt der helle Tag" zuerſt im Geſangbuch der Böhmiſchen Brüder von 1566 erſcheint. Da die Melodie immerhin auch für unſer Lied Nr. 518b in Betracht kommen kann und ſie mir auch in einer älteren Aufzeichnung vorliegt, als der bisher bekannten älteſten in des Seth Calviſius Harmonia, 1597, ſo möge ſie hier mitgetheilt werden. Ob ſie doriſch, nach A verſetzt, oder äoliſch iſt, weiß ich nicht zu entſcheiden.





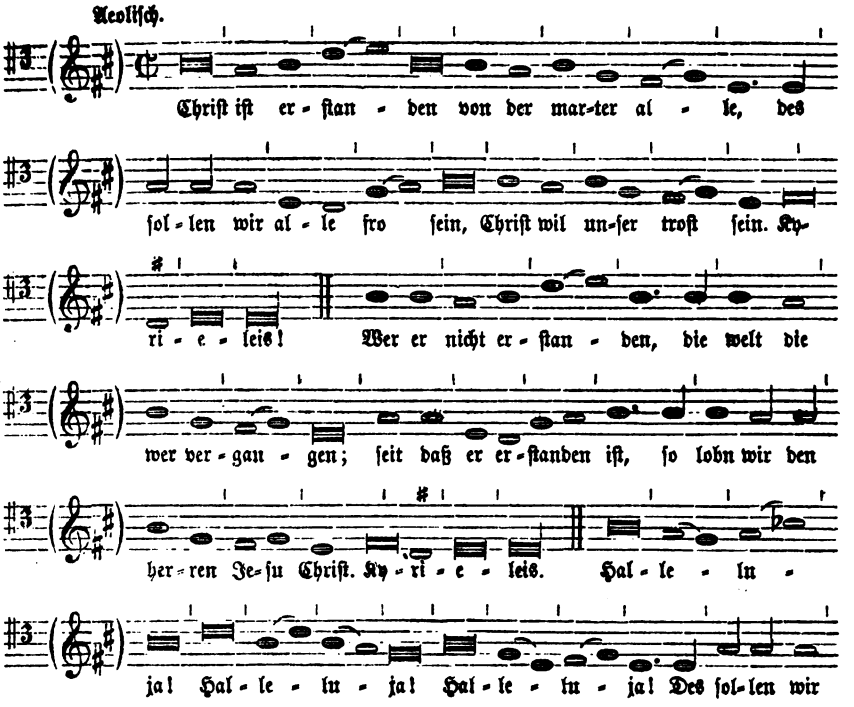
Handſchrift. im Cod. M 53 der Dresdener Bibliothek.

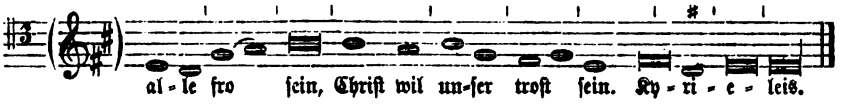
XVIII.

Chriſt iſt erſtanden.

Ton zu dem Spottvers Band II S. 31, 1474; und zu Nr. 249, 1506.

Ueber dies, wol ſchon dem 12. Jahrhundert angehörige Oſterlied vgl. Winterfeld I, 106; Meiſter I, Nr. 168.





Schumannſches Geſangb. 1539; ganz gleichlautend, aus den kathol. Geſangbüchern ſeit Behe 1537, bei Meißter l. c. Nur lautet es bei ihm im 1. Halleluja: g a a ſtatt g b a.

XIX.

Claus von Amberg das edel blut.

Als Ton angeführt zu Nr. 366, 1523.

Ebenfalls nur durch eine Tonangabe (zu Nr. 350) bekannt iſt die Melodie eines Liedes, deſſen Eingang „Franz Sickinger das edel blůt" vermuthen läßt, daß ſeine Melodie diejenige des obigen Liedes iſt, welche ſeitdem den Namen dieſes neuen, den Sängern damals bekannteren Liedes annahm. Die Strophenform iſt dieſelbe. Das Lied Nr. 350 ahmt auch ſeinerſeits den Eingang wieder nach, indem es anhebt: „Ulrich von Hutten das edel blut".

Das Lied „Claus von Amberg" wird dem Jahre 1485 angehören: vgl. Bd. II S. 174, 22 ff.

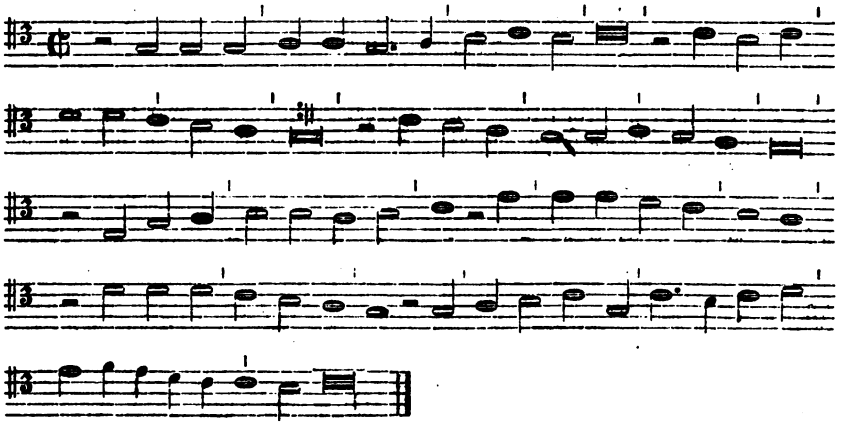
Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

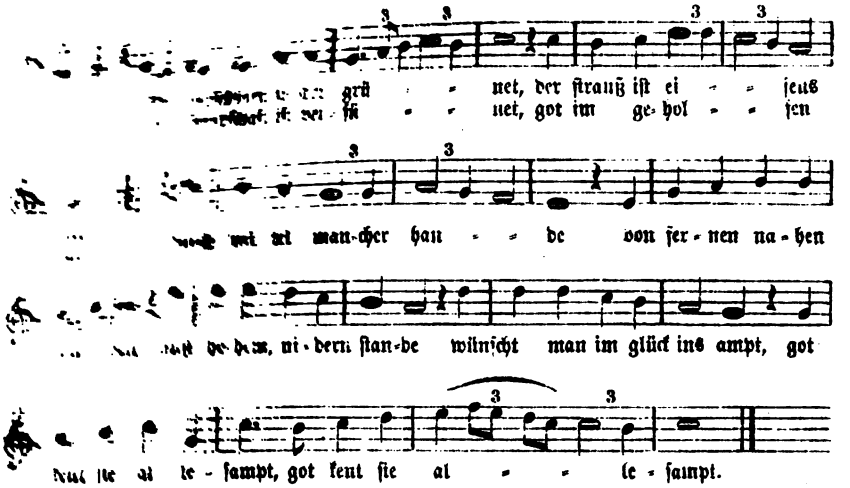
XX.

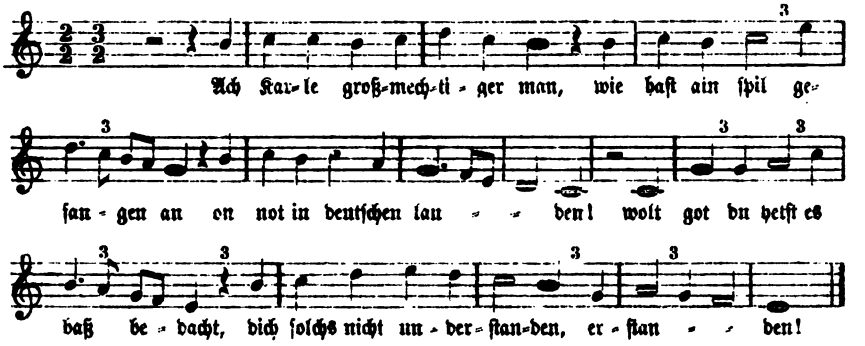
Das hirſchhorn wider grünet.

Nr. 449, 1534.

Dieſem Liede, ſonſt im Ton „Merkt auf ihr reitersknaben" oder „Auß herzen (hertem) weh klagt ſich ein held" geſungen, iſt in Ou. B folgende hypojoniſche Melodie beigeſchrieben, die übrigens einer etwas abweichenden Strophenform anzugehören ſcheint.




grü - net, der strauß ist ei - - jeus
- - net, got im ge-hol - - jen
- - - man-cher han - - de von fer-nen na-hen
- - - - - - wünscht man im glück ins ampt, got
- - - - - -



Gedruckt in 6 Bl. 4°, 1546, Qu. B des Liedes Nr. 526.

XXII.

Die fünf ort ſtand auf veſten grund.

Nr. 428. Die Grundlage dieſes Liedes (Nr. 427) iſt vom Jahre 1531; Nr. 428 ſelbſt dagegen iſt in der vorliegenden Geſtalt vielleicht nicht älter, als der Druck, in dem es erhalten iſt, d. h. aus dem 17. Jahrhundert. Wenn nun alſo dieſer Druck ſagt: „In ſeiner eigenn melodei zu ſingen", ſo kann das leicht darauf beruhen, daß man damals den Namen der außer Gebrauch gekommenen Melodie nur nicht mehr kannte. Jenes ältere Lied Nr. 427, von dem 428 nur eine Ueberarbeitung iſt, hat die Tonangabe: „Es fleugt ein vögelin uber den pflug". Ich vermuthe demnach, daß es dieſe Melodie iſt, welche in dem ſpäten Drucke das Lied Nr. 428 ſich als „ſeine eigene" angeeignet hat. Ich habe ſie nirgends gefunden.

XXIII.

Die niderlendiſchen herren ſind gezogen ins oberland.

Ton zu Nr. 135, 1475.

Die Worte ſind der Eingang des alten Sempachliedes Nr. 33: „Die niderlenſchen herren die zugent ins oberland", aber der Strophenbau beider Lieder iſt ſo verſchieden, daß die Mel. zu der fünfzeil. Strophe von Nr. 135 jedenfalls nur eine ſehr freie Nachbildung von derjenigen des achtzeiligen Sempachliedes ſein könnte. Gefunden hat ſich weder die eine noch die andere Melodie.

XXIV.

Die ſonne iſt verblichen.

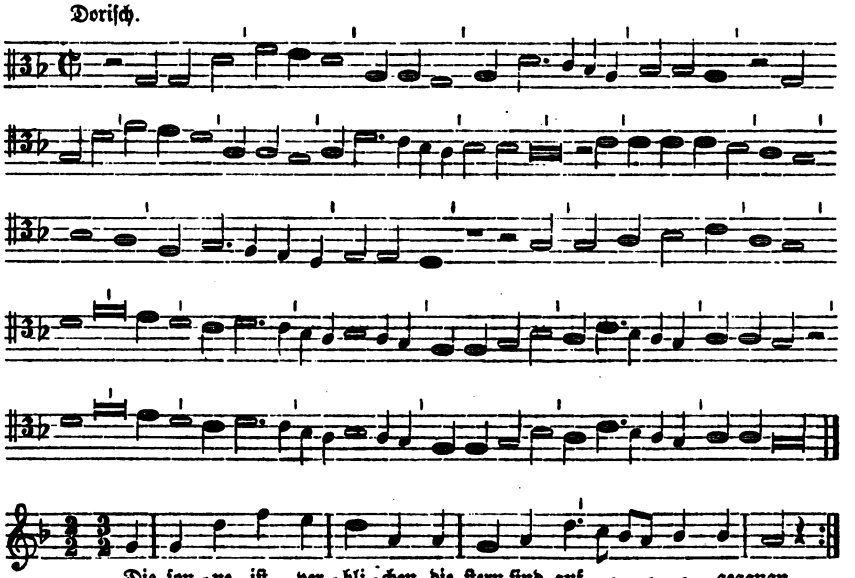
Ton zu Nr. 558, 1547.

Die Weiſe liegt im Tenor eines vierſtimmigen Satzes von Stephan Zirler (A) und bei Geſius als Melodie des Chorals „Wacht auf, ihr Chriſten alle" vor (B).

Letzteres ſcheint von den Hymnologen bisher nicht bemerkt worden zu ſein. Das Verhältniß beider Formen der Melodie, die um 50—60 Jahre auseinanderliegen, iſt für den Rhythmus beſonders lehrreich.

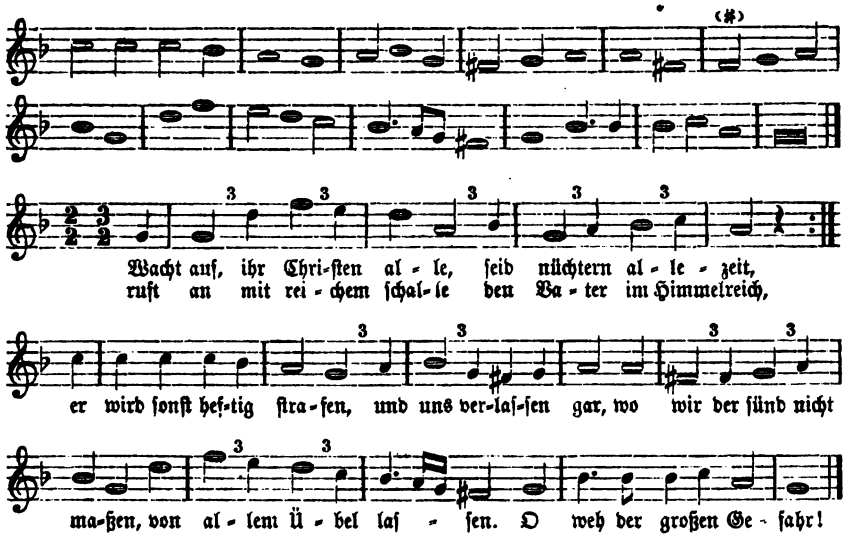
A. Zirlerſcher Tenor.

Doriſch.



Forſter III Nr. 42.

B. Wacht auf, ihr Chriſten alle.



Ein ander new Opus Geiſtlicher deutſcher Lieder ꝛc. ꝛc. durch Bartholomaeum Gesium .... 1605. Daraus bei Tucher, Schatz ꝛc. Nr. 376; danach hier.

XXV.

Ecken Ausfahrt.

Ton zu Nr. 13, 1339 und, wie der Strophenbau zeigt, auch zu Nr. 243, 1504.

Es iſt der Ton des alten Eckenliedes, deſſen Vorhandenſein bis ins 13. Jahrhundert hinauf nachweisbar iſt; vgl. Goedeke, Grundriß § 64, 2. Die Melodie gehört alſo ſchon den fahrenden Meiſtern ſpäteſtens des 13. Jahrhunderts an. In obigen Liedern iſt dieſer Ton mit leicht verſtändlichem Spott gewählt: in Nr. 13 ſind es die burgundiſchen Herren, in Nr. 243 die Böhmen, die ihren „Auszug" zum Kampf büßen wie der Ecke des Liedes.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XXVI.

Ein feſte burg iſt unſer gott.

Ton zu Nr. 514, 1545.

Die Melodie erſcheint mit ihrem Text zuerſt in dem Klugeſchen Geſangbuch von 1529, welches im Journal von und für Deutſchland 1788 Zweites Semeſter S. 328 f. beſchrieben, ſeitdem allerdings noch nicht wieder aufgefunden iſt. Der Zweifel über die Richtigkeit der Jahreszahl 1529 iſt demnach nicht ganz gehoben (vgl. jedoch Winterf. I S. 157). Daß die Melodie von Luther ſelbſt ſei, iſt durch das einzige dafür vorhandene ausdrückliche Zeugniß, nämlich eine Stelle im 16. Buch

zweifelhaft, daß der Ton eben von dieſem Liede Nr. 241 ſeinen Namen hat. Die Melodie hat ſich unter dieſem ihrem Namen bisher nirgends gefunden. Das Lied Nr. 245 hebt an: „Wolt ir hören ein neues gedicht"; ganz ähnlich beginnt das Lied Nr. 589 gleichen Strophenbaues: „Nun hört von mir ein new gedicht". Danach könnte man vermuthen, daß die dieſem Liede beigeſchriebene Melodie, Ton LXIX, die Weiſe von der Beheimer Schlacht ſei.

XI.

Behemer Schlacht.

Ton zu Nr. 257, 1509.

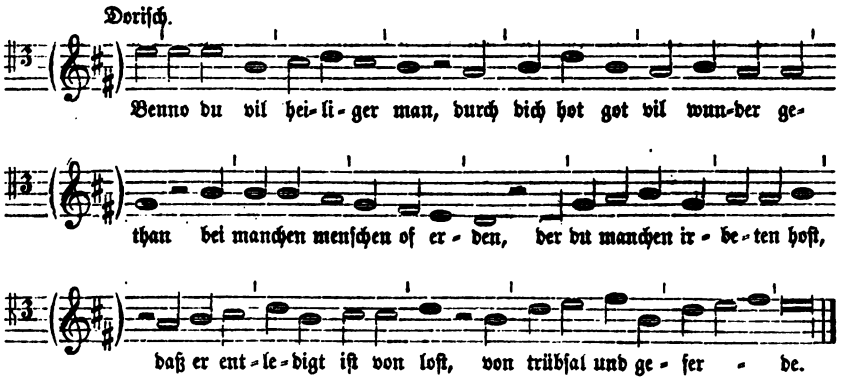
Das Lied hat ſechszeiligen Strophenbau, daher muß es dahingeſtellt bleiben, ob mit dieſem Ton der vorauffſtehende fünfzeilige gleiches Namens gemeint iſt. Möglich iſt dies allerdings, denn die vierte Melodiezeile könnte wiederholt worden ſein. In der oben angezogenen Melodie, Ton LXIX, wäre dies z. B. ohne Störung des Baues thunlich.

XII.

Benno du vil heiliger man.

Nr. 367, 1524.

Die Richtigkeit der nur in einer einſtimmigen Aufzeichnung vorliegenden Melodie ſcheint einigem Bedenken zu unterliegen; daher ſehe ich von einer Uebertragung ab.

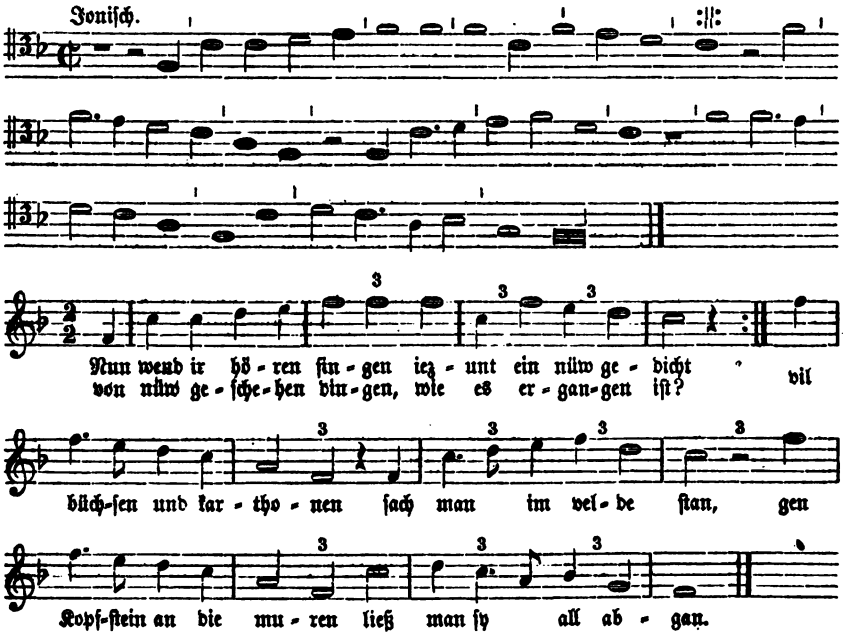


Aus einer Handſchrift der Breslauer Bibliothek von Hoffmann v. Fallersleben mitgetheilt in Mones Anzeiger, 1833, S. 79. Daraus hier.

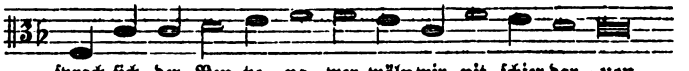
XIII.

Benzenauer.

Nr. 246, 1504. Von diesem Liede hat der Ton seinen Namen. Ferner Ton zu Nr. 258, 1509. Nr. 267, 1512. Nr. 304, 1516. Nr. 401, 1526. Nr. 431, 1531. Nr. 458, 1535. Nr. 517, 1545. Nr. 530, 1546. Nr. 536, 1546. Nr. 587, 1551. Nr. 612, 1552.



Handschriftl. im Cod. M. 53 der Dresd. Bibliothek; unter dem Namen des „Benzenawers“ als Melodie zu dem Liede Nr. 587 „Wolauf ir lieben landsknecht“. Daß dies die richtige Melodie ist, wird durch folgende Phrase eines Quodlibets bei Forster II 60 bestätigt, worauf mich Musikdirector Böhme in Dresden aufmerksam machte:



Botz marter kyri Velti.

Siehe: Pavierton (den achtzeiligen Ton) Nr. LXXX.

XIV.

Bruder Claus.

Ton zu Nr. 445, 1533.

Dieser Ton hat seinen Namen von dem Liede auf die Mahnreden des 1487 gestorbenen Nicolaus von der Flüe, welches bei Körner S. 29 mitgetheilt ist und,

wie ich vermuthe (Hiſt. Volksl. III 170, 25) um 1513 geſungen ward. Jedenfalls ſchwerlich früher; der älteſte bekannte Druck iſt c. 1545 erſchienen. Es beginnt: „In gottes namen heb ich an“. Die Drucke haben aber die Tonangabe: „Wiewol ich bin ein alter gris“. Mithin iſt „Bruder Clauſen-Ton“ nur ein anderer Name für den Ton des „alten Greiſes“, Ton CX.

XV.

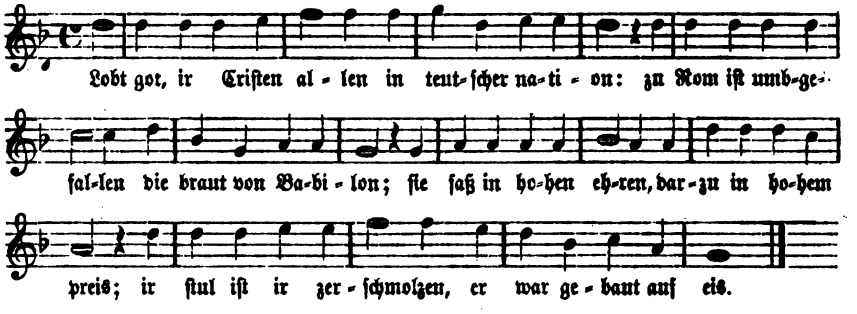
Bruder Veit.

Ton von Nr. 300, 1516. Nr. 310, 1519. Nr. 376, 1525. Nr. 378, 1525 (denn Stieffels Lied „Johannes thut uns ſchreiben“ ſang man in Bruder Veiten Ton). Nr. 414, 1529. Nr. 439, 1532. Nr. 467, 1537. Nr. 506, 1544. Nr. 528, 1546. Nr. 545, 1546 (denn das Lied „Lobt gott ir fromen Chriſten“ iſt ebenfalls in Bruder Veiten Ton gedichtet). Nr. 591, 1551.

Das berühmte Lied, dem dieſer Ton ſeinen Namen verdankt, bisher leider nicht aufgefunden, wird ein dem Jahre 1515 angehöriges Spottlied der Schweizer gegen die Landsknechte (Heini wider Bruder Veit) ſein und in unſerem Liede Nr. 292 werden wir die landsknechtiſche Antwort darauf vor uns haben. Nr. 292 wird demnach auch in dieſem Ton geſungen ſein.

Die Melodie ſcheint uns glücklicherweiſe im Tenor eines fünfſtimmigen Satzes von Mahu, Beilage 1, erhalten; denn das in dieſem Satz behandelte Lied „Lobt got, ir Chriſten allen“ trägt in den Drucken die Tonangabe „In bruder Veiten ton“.

Der doriſche Tenor lautet übertragen:



Ott III Nr. 5 der fünfſt. Lieder.

XVI.

Bündner oder Bündter Lied.

Nr. 205, 1499, und Ton zu Nr. 275, 1513. Nr. 290, 1515. Nr. 311, 1519.

Das zweite der angeführten Lieder, Nr. 275, iſt das auf die „Nawerrenſchlacht“; daher heißt der Ton von da an auch der „Nawerrenton“ und die ſpäteren Drucke von Nr. 205 bezeichnen daher zurückgreifend ſogar auch bei dieſem älteren Bündner Liede die Weiſe mit dem Namen des Nawerrentons.

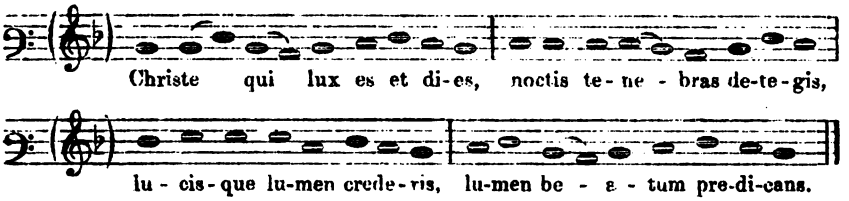
Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XVII.

Christe qui lux es et dies.

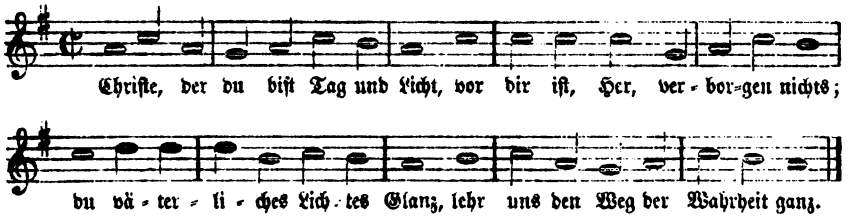
Ton von Nr. 518b; 1545.

Die Melodie des alten Kirchenliedes lautet (tonus primus):



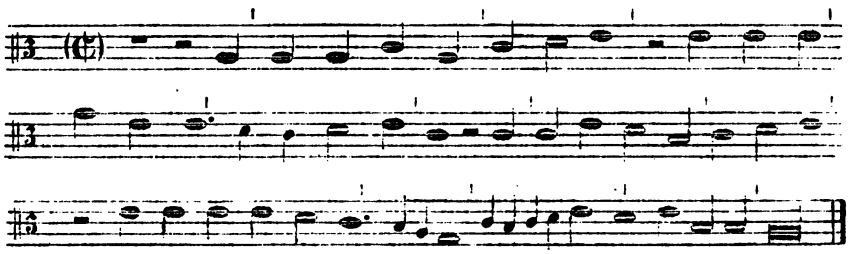
Aus Lucas Loſſius' Psalmodia, 1553, bei Tucher II S. 340; daraus hier.

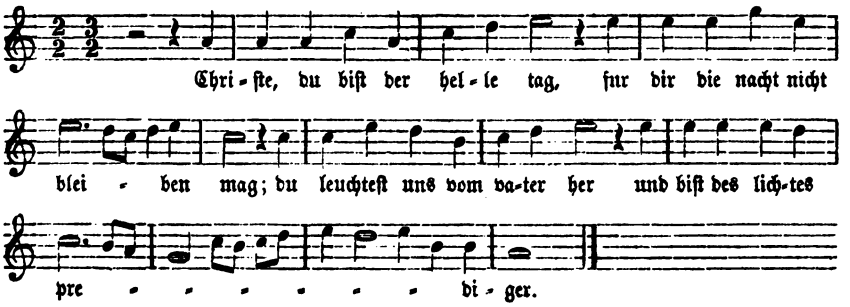
Menſurirt und mit dem deutſchen Text „Chriſt, der du biſt das Licht und Tag" (zuerſt i. Bresl. Geſangb. von 1525; vgl. Winterf., I S. 135) lautet die doriſche Melodie:



Aus dem Klugeſchen Geſangb. von 1543 bei Tucher, Nr. 39; daraus hier.

Es gab übrigens noch eine andere Uebertragung des alten Hymnus, die zu einer anderen Melodie geſungen ward und deren Text „Chriſt, der du biſt der helle Tag" zuerſt im Geſangbuch der Böhmiſchen Brüder von 1566 erſcheint. Da die Melodie immerhin auch für unſer Lied Nr. 518b in Betracht kommen kann und ſie mir auch in einer älteren Aufzeichnung vorliegt, als der bisher bekannten älteſten in des Seth Calviſius Harmonia, 1597, ſo möge ſie hier mitgetheilt werden. Ob ſie doriſch, nach A verſetzt, oder äoliſch iſt, weiß ich nicht zu entſcheiden.





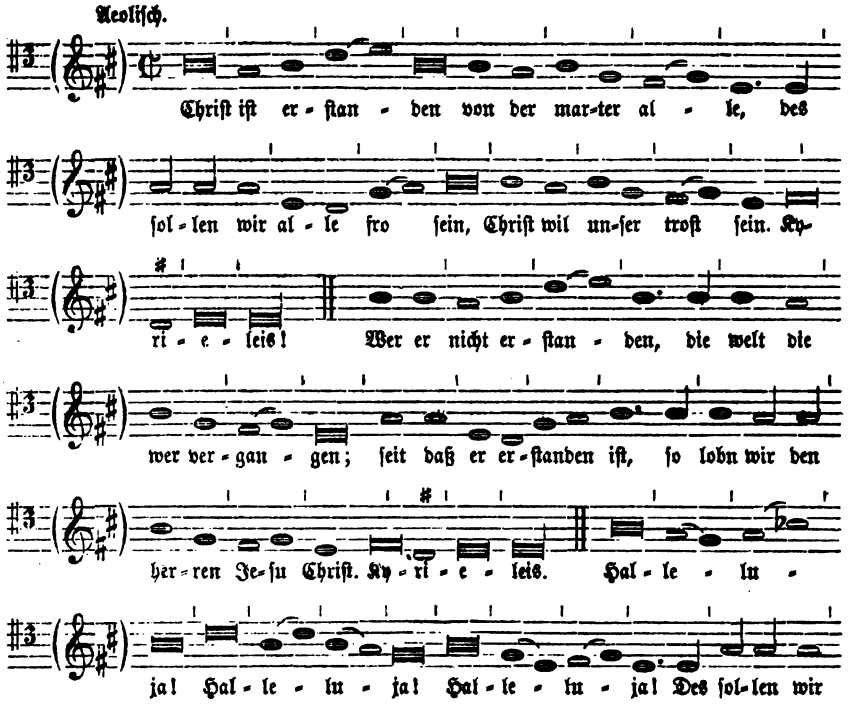
Handſchriftl. im Cod. M 53 der Dresdener Bibliothek.

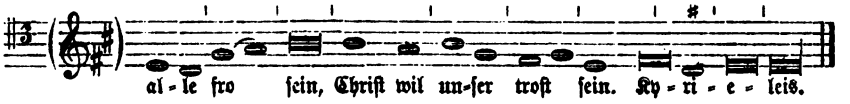
XVIII.

Chriſt iſt erſtanden.

Ton zu dem Spottvers Band II S. 31, 1474; und zu Nr. 249, 1506.

Ueber dies, wol ſchon dem 12. Jahrhundert angehörige Oſterlied vgl. Winterfeld I, 106; Meiſter I, Nr. 168.





Schumannſches Geſangb. 1539; ganz gleichlautend, aus den kathol. Geſangbüchern ſeit Behe 1537, bei Meiſter l. c. Nur lautet es bei ihm im 1. Halleluja: g a a ſtatt g b a.

XIX.

Claus von Amberg das edel blut.

Als Ton angeführt zu Nr. 366, 1523.

Ebenfalls nur durch eine Tonangabe (zu Nr. 350) bekannt iſt die Melodie eines Liedes, deſſen Eingang „Franz Sickinger das edel blůt" vermuthen läßt, daß ſeine Melodie diejenige des obigen Liedes iſt, welche ſeitdem den Namen dieſes neuen, den Sängern damals bekannteren Liedes annahm. Die Strophenform iſt dieſelbe. Das Lied Nr. 350 ahmt auch ſeinerſeits den Eingang wieder nach, indem es anhebt: „Ulrich von Hutten das edel blut".

Das Lied „Claus von Amberg" wird dem Jahre 1485 angehören: vgl. Bd. II S. 174, 22 ff.

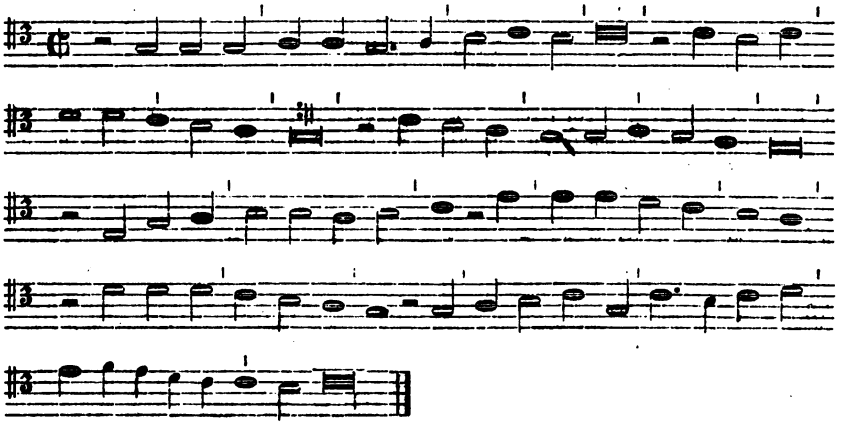
Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

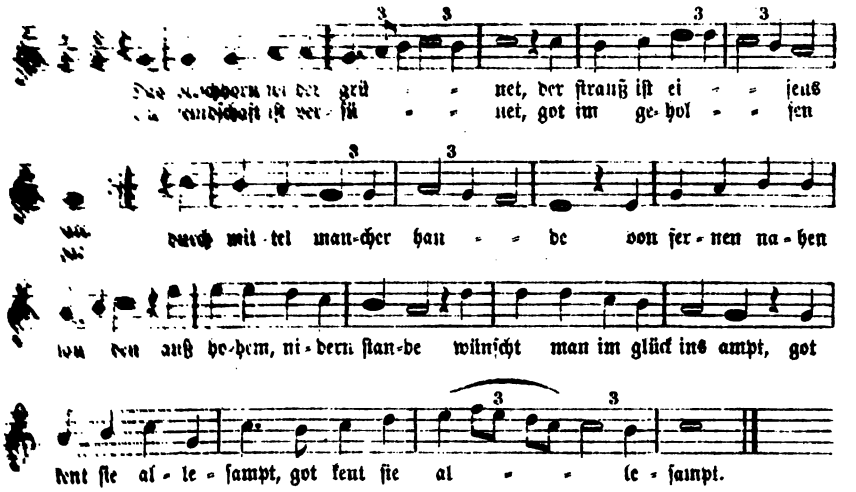
XX.

Das hirſchhorn wider grünet.

Nr. 449, 1534.

Dieſem Liede, ſonſt im Ton „Merkt auf ihr reitersknaben" oder „Auß herzen (hertem) weh klagt ſich ein held" geſungen, iſt in Ou. B folgende hypojoniſche Melodie beigeſchrieben, die übrigens einer etwas abweichenden Strophenform anzugehören ſcheint.





Handſchr. der Ulmer Bibl., Schadeſche Sammlung $\frac{13881}{3}$ XVIII. F. 9 S. 236.

Ich will nicht leugnen, daß die Uebertragung ihre Bedenken hat. Man kann auch ohne Annahme von Triolen auskommen; aber der dadurch entſtehende Rhythmus ſcheint mir vermöge ſeiner Synkopen noch künſtlicher. Die Zweifel beſchränken ſich aber auch hier wieder auf die ziemlich untergeordnete Frage, ob der mit dem graden Rhythmus wechſelnde ungrade mit jenem durch etwas beſchleunigtes Tempo ausgeglichen ward oder nicht. Geſungen ward er ſonſt nach meiner Ueberzeugung in beiden Fällen gleich.

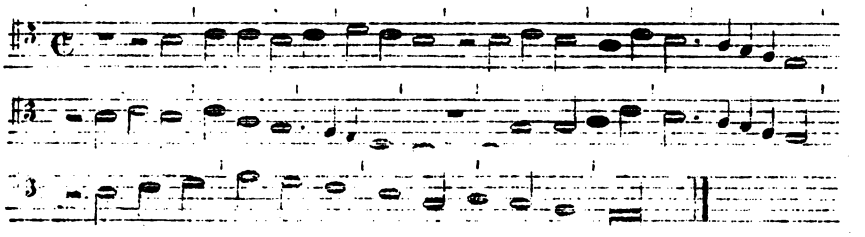
XXI.

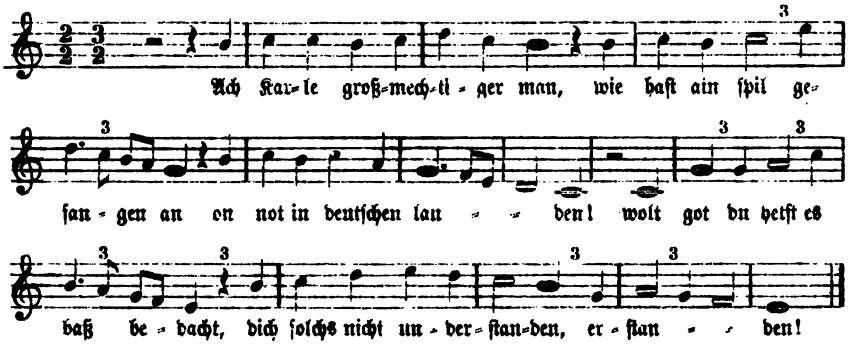
Denmarker Ton

oder: „Wie man ſingt den Künig auß Dennmarck"; Weller, Ann. Bd. 2 S. 462 Nr. 906

Ton zu Nr. 526, 1546.

Die phrygiſche Melodie liegt in einſtimmigem Druck vor. Man vgl. hierzu Ton XXXI: „Es geht ein friſcher ſommer daher", welcher, und zwar in ſeinen beiden Geſtalten, im Weſentlichen denſelben Rhythmus wie der Denmarker Ton hat und eben deshalb durch kleine Abweichungen lehrreich wird.





Gedruckt in 6 Bl. 4°, 1546, Qu. B des Liedes Nr. 526.

XXII.

Die fünf ort ſtand auf veſten grund.

Nr. 428. Die Grundlage dieſes Liedes (Nr. 427) iſt vom Jahre 1531; Nr. 428 ſelbſt dagegen iſt in der vorliegenden Geſtalt vielleicht nicht älter, als der Druck, in dem es erhalten iſt, d. h. aus dem 17. Jahrhundert. Wenn nun alſo dieſer Druck ſagt: „In ſeiner eigenn melodei zu ſingen", ſo kann das leicht darauf beruhen, daß man damals den Namen der außer Gebrauch gekommenen Melodie nur nicht mehr kannte. Jenes ältere Lied Nr. 427, von dem 428 nur eine Ueberarbeitung iſt, hat die Tonangabe: „Es fleugt ein vögelin uber den pflug". Ich vermuthe demnach, daß es dieſe Melodie iſt, welche in dem ſpäten Drucke das Lied Nr. 428 ſich als „ſeine eigene" angeeignet hat. Ich habe ſie nirgends gefunden.

XXIII.

Die niderlendiſchen herren ſind gezogen ins oberland.

Ton zu Nr. 135, 1475.

Die Worte ſind der Eingang des alten Sempachliedes Nr. 33: „Die niderlenſchen herren die zugent ins oberland", aber der Strophenbau beider Lieder iſt ſo verſchieden, daß die Mel. zu der fünfzeil. Strophe von Nr. 135 jedenfalls nur eine ſehr freie Nachbildung von derjenigen des achtzeiligen Sempachliedes ſein könnte. Gefunden hat ſich weder die eine noch die andere Melodie.

XXIV.

Die ſonne iſt verblichen.

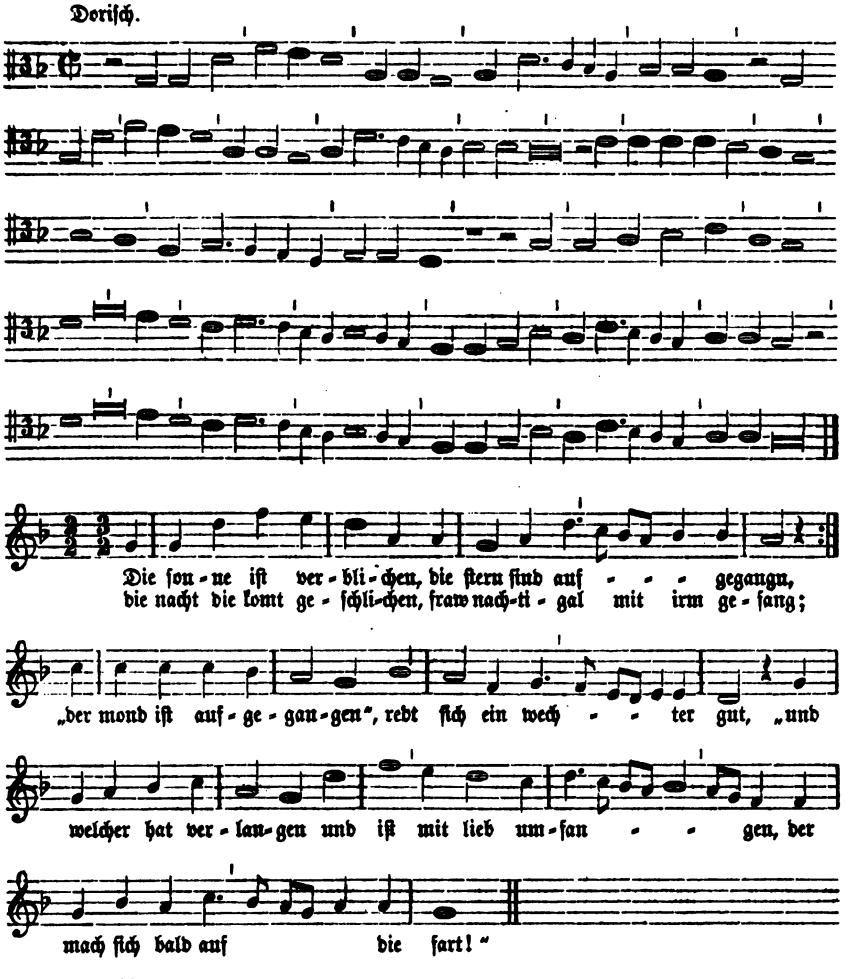
Ton zu Nr. 558, 1547.

Die Weiſe liegt im Tenor eines vierſtimmigen Satzes von Stephan Zirler (A) und bei Geſius als Melodie des Chorals „Wacht auf, ihr Chriſten alle" vor (B).

Letzteres ſcheint von den Hymnologen bisher nicht bemerkt worden zu ſein. Das Verhältniß beider Formen der Melodie, die um 50—60 Jahre auseinanderliegen, iſt für den Rhythmus beſonders lehrreich.

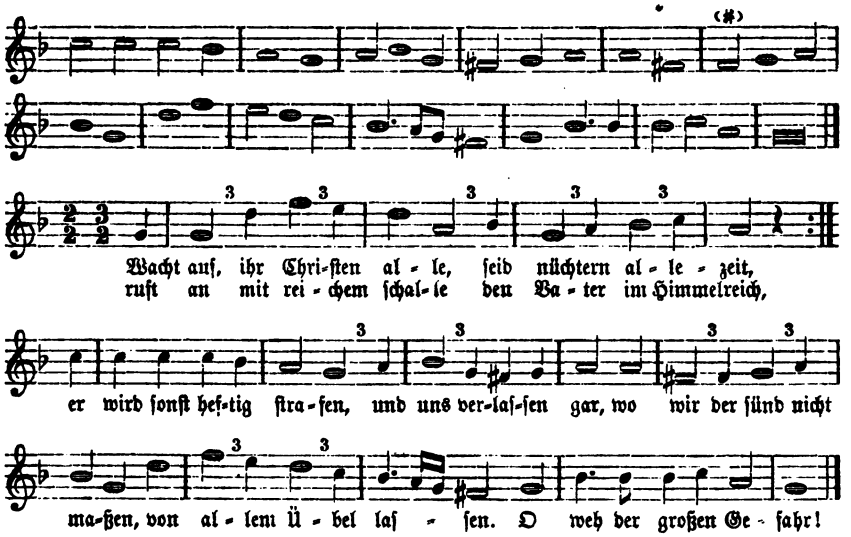
A. Zirlerſcher Tenor.

Doriſch.



Forſter III Nr. 42.

B. Wacht auf, ihr Chriſten alle.



Ein ander new Opus Geiſtlicher deutſcher Lieder ꝛc. ꝛc. durch Bartholomaeum Gesium .... 1605. Daraus bei Tucher, Schatz ꝛc. Nr. 376; danach hier.

XXV.

Ecken Ausfahrt.

Ton zu Nr. 13, 1339 und, wie der Strophenbau zeigt, auch zu Nr. 243, 1504.

Es iſt der Ton des alten Eckenliedes, deſſen Vorhandenſein bis ins 13. Jahrhundert hinauf nachweisbar iſt; vgl. Goedeke, Grundriß § 64, 2. Die Melodie gehört alſo ſchon den fahrenden Meiſtern ſpäteſtens des 13. Jahrhunderts an. In obigen Liedern iſt dieſer Ton mit leicht verſtändlichem Spott gewählt: in Nr. 13 ſind es die burgundiſchen Herren, in Nr. 243 die Böhmen, die ihren „Auszug" zum Kampf büßen wie der Ecke des Liedes.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XXVI.

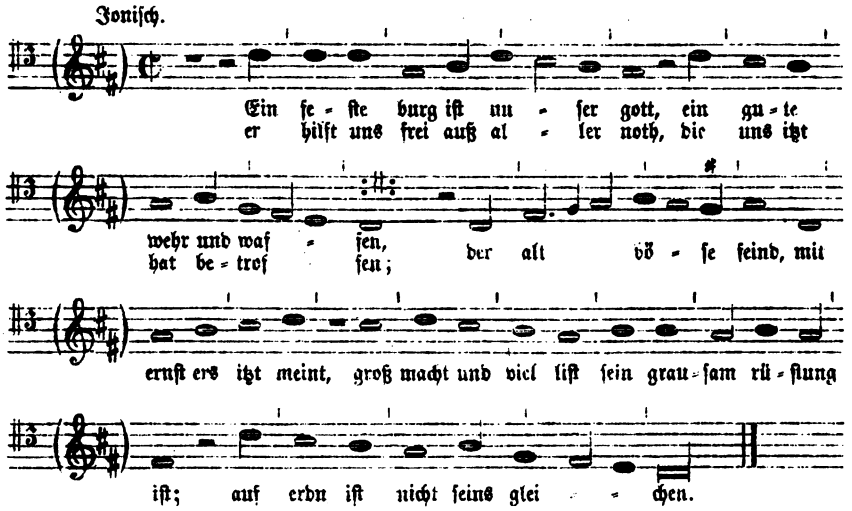
Ein feſte burg iſt unſer gott.

Ton zu Nr. 514, 1545.

Die Melodie erſcheint mit ihrem Text zuerſt in dem Klugeſchen Geſangbuch von 1529, welches im Journal von und für Deutſchland 1788 Zweites Semeſter S. 328 f. beſchrieben, ſeitdem allerdings noch nicht wieder aufgefunden iſt. Der Zweifel über die Richtigkeit der Jahreszahl 1529 iſt demnach nicht ganz gehoben (vgl. jedoch Winterf. I S. 157). Daß die Melodie von Luther ſelbſt ſei, iſt durch das einzige dafür vorhandene ausdrückliche Zeugniß, nämlich eine Stelle im 16. Buch

von Sleidans Commentarien, nicht über jeden Zweifel erhoben. Denn Sleidans Worte: »Psalmum hunc (Pſ. 46) ... quum sermone populari vertisset, ... numeros etiam addidit et modulos, argumento valde convenientes et ad excitandum animos idoneos« ſagen ganz genau genommen nur, Luther habe den Pſalm mit Versmaß und Weiſe verſehen, d. h. ihn auf einen „Ton" gebracht; daß er aber die Melodie dieſes Tones ſelbſt erfunden habe, ſagen ſie wenigſtens nicht auf unzweifelhafte Weiſe. Daß aber auf der anderen Seite die Melodie auch nicht aus katholiſchem Kirchengeſange, nämlich, wie man behauptet hat, aus der Melodie des Exultet coelum laudibus ſtamme, iſt auch auf katholiſcher Seite von Meiſter, I S. 31, anerkannt.

Wie übrigens der zweite Theil unſeres Liedes Nr. 514 auf dieſe Melodie geſungen werden ſoll, iſt nicht ganz klar.



Gleichlautend bei Kugelmann (Preuß. Geſänge 1540), Kluge, Babſt, Köpbl u. ſ. w.

XXVII.

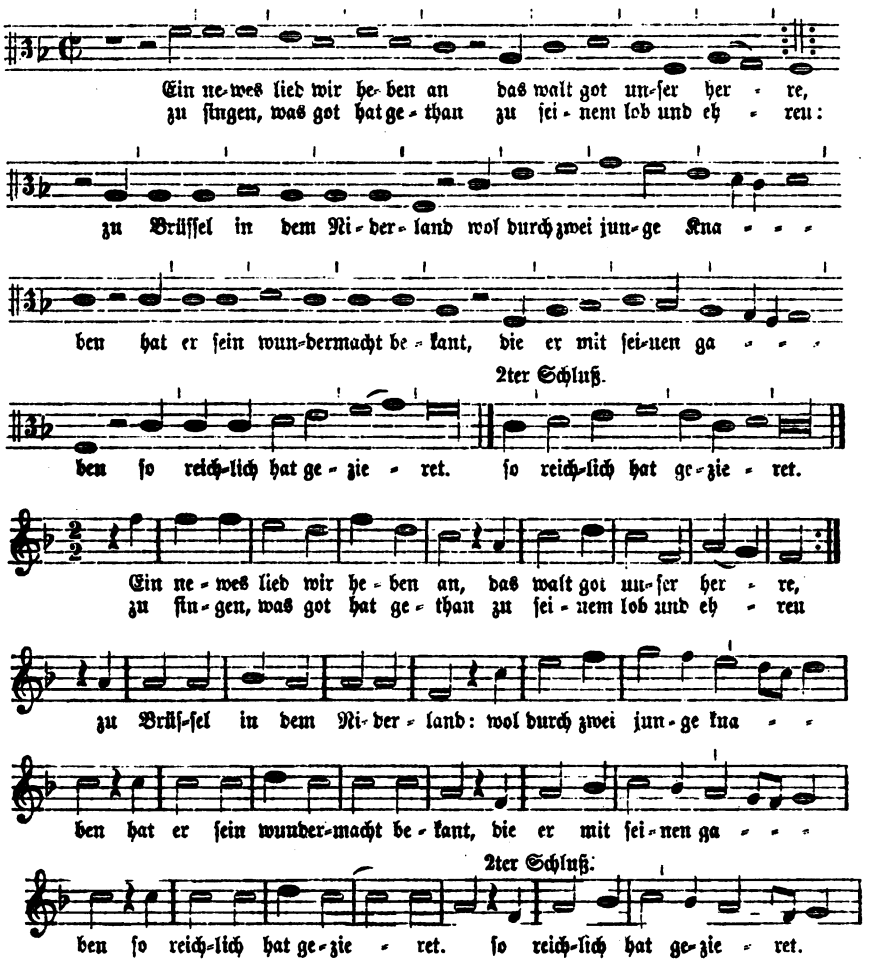
Ein newes lied wir heben an.

Ton zu Nr. 557, 154b.

Das dem Jahre 1523 angehörende Lied „Ein newes lied wir heben an" iſt von Luther, daher vielleicht auch die Melodie, die gleichzeitig mit dem Liede 1524 im Waltherſchen Geſangbuch erſchien. Den Waltherſchen vierſtimmigen Satz theilt Winterfeld mit in „Dr. Martin Luthers deutſche geiſtl. Lieder".

Seinem Tenor entſprechen genau die einſtimmigen Melodien der Geſangbücher. Aber das Lied kommt mit zwei Schlüſſen vor, bei Walther u. a. mit dem erſten, im Schumanniſchen, Babſtiſchen u. a. Geſangbüchern mit dem zweiten.

Joniſch; beim zweiten Schluß hypomixolydiſch.



Eppele von Gailingen.

Siehe: Es was ein friſch freier reutersman. Ton XXXIII.

XXVIII.

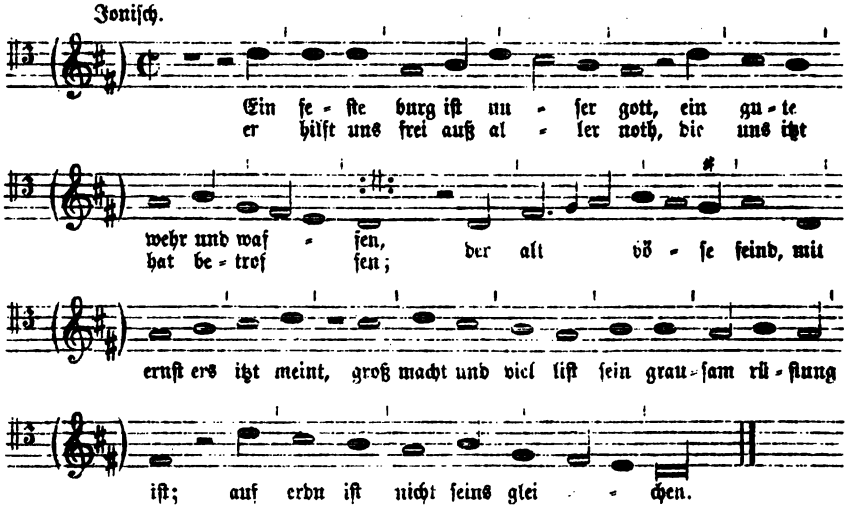
Erhalt uns, herr, bei deinem wort.

Ton zu Nr. 570. 1543.

Dieſe äoliſche Melodie ſcheint dem älteren lateiniſchen Kirchenlied »Sit laus honos et gloria« entnommen. Sie erſcheint daher auch mit dem Lutherſchen Liede

von Sleidans Commentarien, nicht über jeden Zweifel erhoben. Denn Sleidans Worte: »Psalmum hunc (Pſ. 46) ... quum sermone populari vertisset, ... numeros etiam addidit et modulos, argumento valde convenientes et ad excitandum animos idoneos« ſagen ganz genau genommen nur, Luther habe den Pſalm mit Versmaß und Weiſe verſehen, d. h. ihn auf einen „Ton" gebracht; daß er aber die Melodie dieſes Tones ſelbſt erfunden habe, ſagen ſie wenigſtens nicht auf unzweifelhafte Weiſe. Daß aber auf der anderen Seite die Melodie auch nicht aus katholiſchem Kirchengeſange, nämlich, wie man behauptet hat, aus der Melodie des Exultet coelum laudibus ſtamme, iſt auch auf katholiſcher Seite von Meiſter, I S. 31, anerkannt.

Wie übrigens der zweite Theil unſeres Liedes Nr. 514 auf dieſe Melodie geſungen werden ſoll, iſt nicht ganz klar.



Gleichlautend bei Kugelmann (Preuß. Geſänge 1540), Kluge, Babſt, Köpbl u. ſ. w.

XXVII.

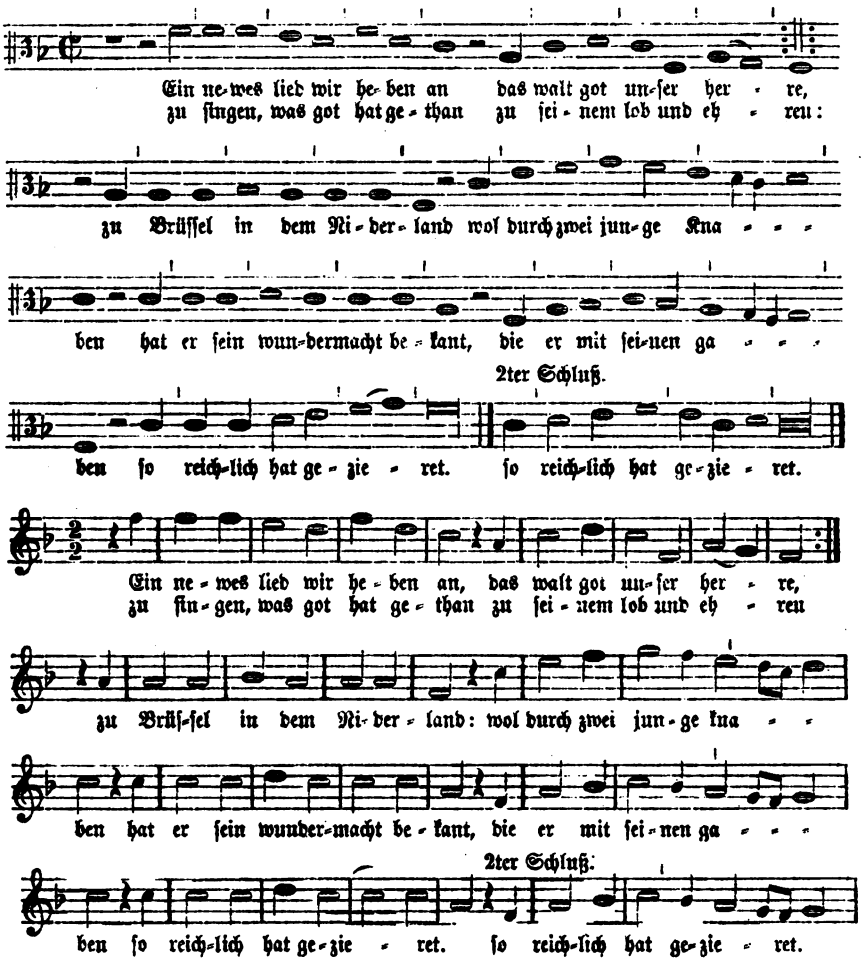
Ein newes lied wir heben an.

Ton zu Nr. 557, 1545.

Das dem Jahre 1523 angehörende Lied „Ein newes lied wir heben an" iſt von Luther, daher vielleicht auch die Melodie, die gleichzeitig mit dem Liede 1524 im Waltherſchen Geſangbuch erſchien. Den Waltherſchen vierſtimmigen Satz theilt Winterfeld mit in „Dr. Martin Luthers deutſche geiſtl. Lieder".

Seinem Tenor entſprechen genau die einſtimmigen Melodien der Geſangbücher. Aber das Lied kommt mit zwei Schlüſſen vor, bei Walther u. a. mit dem erſten, im Schumanniſchen, Babſtſchen u. a. Geſangbüchern mit dem zweiten.

Joniſch; beim zweiten Schluß hypomixolydiſch.



Eppele von Gailingen.

Siehe: Es was ein friſch freier reutersman. Ton XXXIII.

XXVIII.

Erhalt uns, herr, bei deinem wort.

Ton zu Nr. 570, 1543.

Dieſe äoliſche Melodie ſcheint dem älteren lateiniſchen Kirchenlied »Sit laus honos et gloria« entnommen. Sie erſcheint daher auch mit dem Lutherſchen Liede

wie ich vermuthe (Hiſt. Volksl. III 170, 25) um 1513 geſungen ward. Jedenfalls ſchwerlich früher; der älteſte bekannte Druck iſt c. 1545 erſchienen. Es beginnt: „In gottes namen heb ich an". Die Drucke haben aber die Tonangabe: „Wiewol ich bin ein alter gris". Mithin iſt „Bruder Clauſen-Ton" nur ein anderer Name für den Ton des „alten Greiſes", Ton CX.

XV.

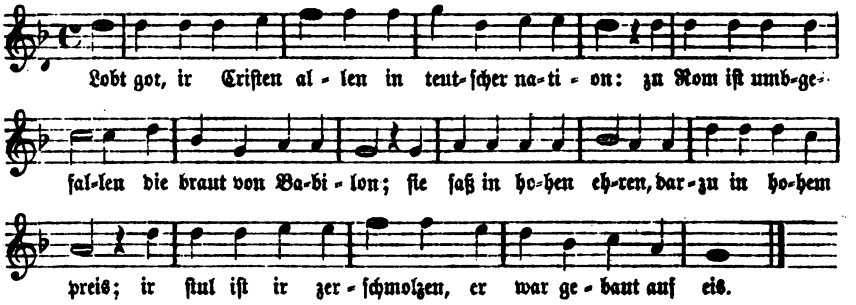
Bruder Veit.

Ton von Nr. 300, 1516. Nr. 310, 1519. Nr. 376, 1525. Nr. 378, 1525 (denn Stieffels Lied „Johannes thut uns ſchreiben" ſang man in Bruder Veiten Ton). Nr. 414, 1529. Nr. 439, 1532. Nr. 467, 1537. Nr. 506, 1544. Nr. 528, 1546. Nr. 545, 1546 (denn das Lied „Lobt gott ir fromen Chriſten" iſt ebenfalls in Bruder Veiten Ton gedichtet). Nr. 591, 1551.

Das berühmte Lied, dem dieſer Ton ſeinen Namen verdankt, bisher leider nicht aufgefunden, wird ein dem Jahre 1515 angehöriges Spottlied der Schweizer gegen die Landsknechte (Heini wider Bruder Veit) ſein und in unſerem Liede Nr. 292 werden wir die landsknechtiſche Antwort darauf vor uns haben. Nr. 292 wird demnach auch in dieſem Ton geſungen ſein.

Die Melodie ſcheint uns glücklicherweiſe im Tenor eines fünfſtimmigen Satzes von Mahu, Beilage 1, erhalten; denn das in dieſem Satz behandelte Lied „Lobt got, ir Chriſten allen" trägt in den Drucken die Tonangabe „In bruder Veiten ton".

Der doriſche Tenor lautet übertragen:



Ott III Nr. 5 der fünfſt. Lieder.

XVI.

Bündner oder Bündter Lied.

Nr. 205, 1499, und Ton zu Nr. 275, 1513. Nr. 290, 1515. Nr. 311, 1519.

Das zweite der angeführten Lieder, Nr. 275, iſt das auf die „Nawerrenſchlacht"; daher heißt der Ton von da an auch der „Nawerrenton" und die ſpäteren Drucke von Nr. 205 bezeichnen daher zurückgreifend ſogar auch bei dieſem älteren Bündner Liede die Weiſe mit dem Namen des Nawerrentons.

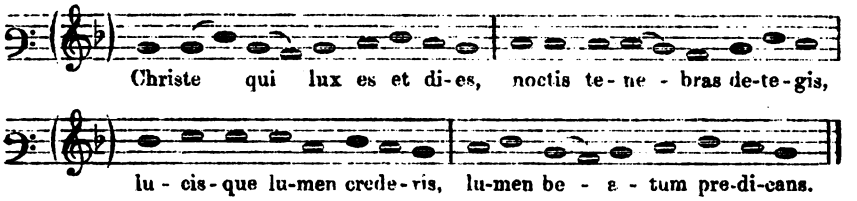
Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XVII.

Christe qui lux es et dies.

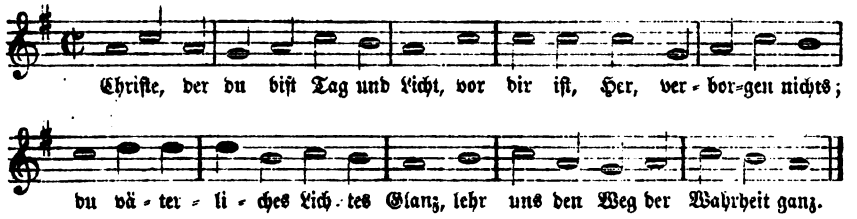
Ton von Nr. 518b; 1545.

Die Melodie des alten Kirchenliedes lautet (tonus primus):



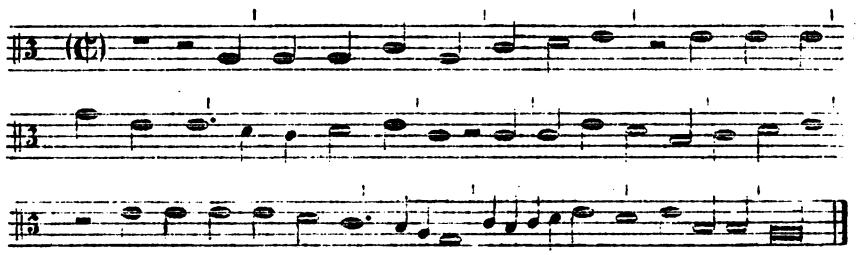
Aus Lucas Loſſius' Psalmodia, 1553, bei Tucher II S. 340; daraus hier.

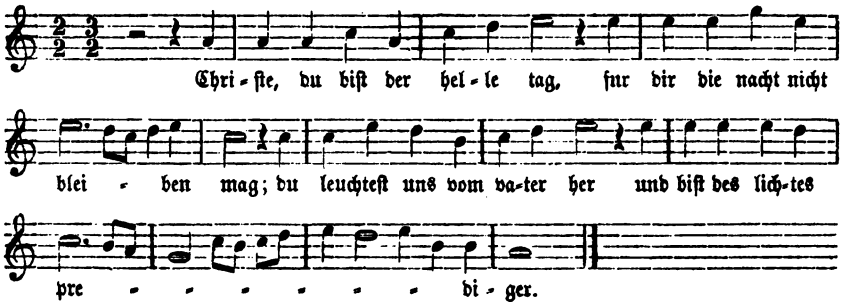
Menſurirt und mit dem deutſchen Text „Chriſt, der du biſt das Licht und Tag" (zuerſt i. Bresl. Geſangb. von 1525; vgl. Winterf., I S. 135) lautet die doriſche Melodie:



Aus dem Klugeſchen Geſangb. von 1543 bei Tucher, Nr. 39; daraus hier.

Es gab übrigens noch eine andere Uebertragung des alten Hymnus, die zu einer anderen Melodie geſungen ward und deren Text „Chriſt, der du biſt der helle Tag" zuerſt im Geſangbuch der Böhmiſchen Brüder von 1566 erſcheint. Da die Melodie immerhin auch für unſer Lied Nr. 518b in Betracht kommen kann und ſie mir auch in einer älteren Aufzeichnung vorliegt, als der bisher bekannten älteſten in des Seth Calviſius Harmonia, 1597, ſo möge ſie hier mitgetheilt werden. Ob ſie doriſch, nach A verſetzt, oder äoliſch iſt, weiß ich nicht zu entſcheiden.





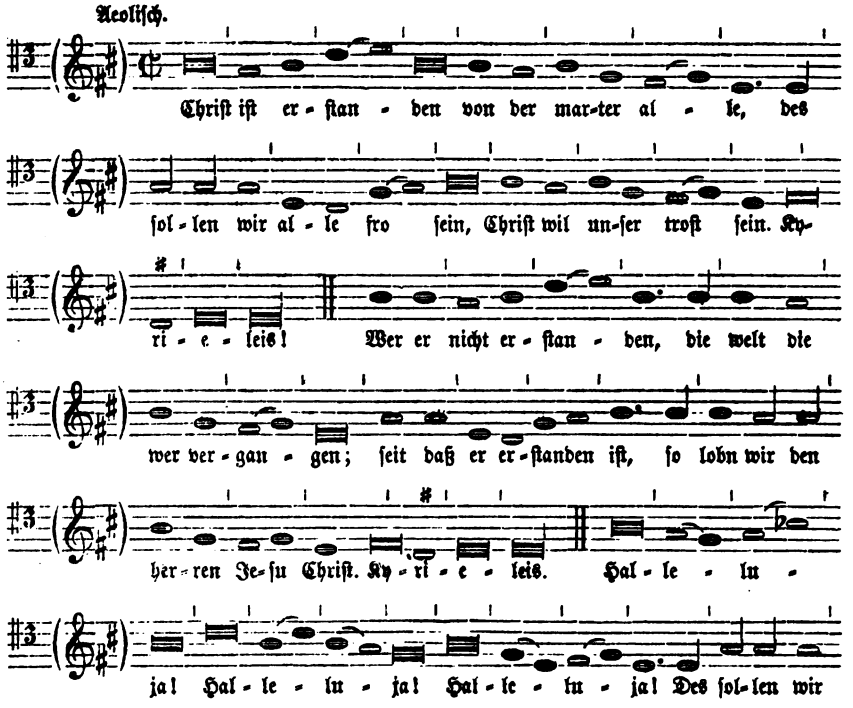
Handſchriftl. im Cod. M 53 der Dresdener Bibliothek.

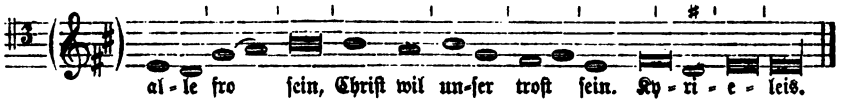
XVIII.

Chriſt iſt erſtanden.

Ton zu dem Spottvers Band II S. 31, 1474; und zu Nr. 249, 1506.

Ueber dies, wol ſchon dem 12. Jahrhundert angehörige Oſterlied vgl. Winterfeld I, 106; Meiſter I, Nr. 168.





Schumannſches Geſangb. 1539; ganz gleichlautend, aus den kathol. Geſangbüchern ſeit Behe 1537, bei Meiſter l. c. Nur lautet es bei ihm im 1. Halleluja: g a a ſtatt g b a.

XIX.

Claus von Amberg das edel blut.

Als Ton angeführt zu Nr. 366, 1523.

Ebenfalls nur durch eine Tonangabe (zu Nr. 350) bekannt iſt die Melodie eines Liedes, deſſen Eingang „Franz Sickinger das edel blüt" vermuthen läßt, daß ſeine Melodie diejenige des obigen Liedes iſt, welche ſeitdem den Namen dieſes neuen, den Sängern damals bekannteren Liedes annahm. Die Strophenform iſt dieſelbe. Das Lied Nr. 350 ahmt auch ſeinerſeits den Eingang wieder nach, indem es anhebt: „Ulrich von Hutten das edel blut".

Das Lied „Claus von Amberg" wird dem Jahre 1485 angehören: vgl. Bd. II S. 174, 22 ff.

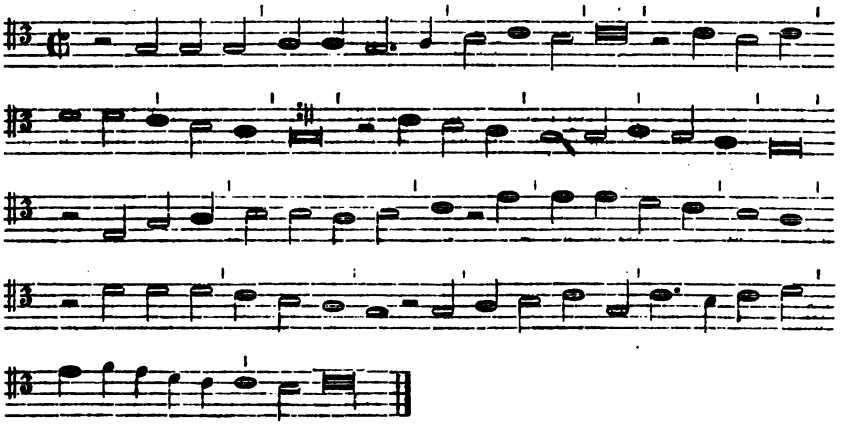
Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

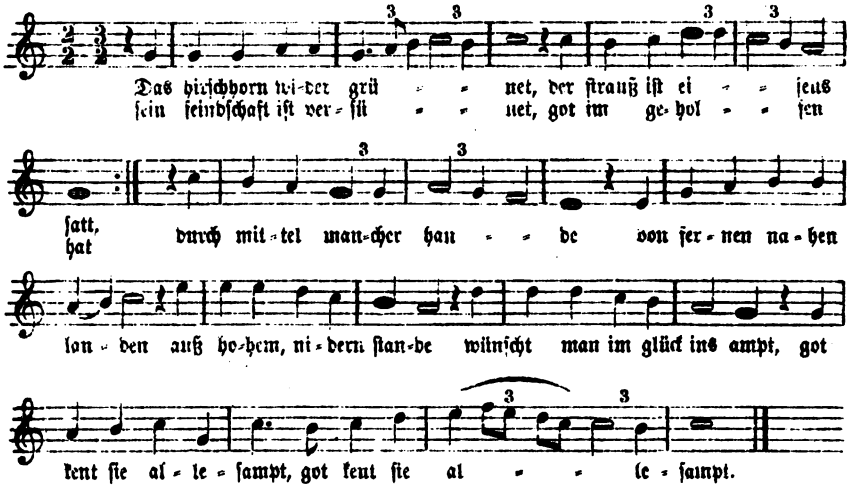
XX.

Das hirſchhorn wider grünet.

Nr. 449, 1534.

Dieſem Liede, ſonſt im Ton „Merkt auf ihr reitersknaben" oder „Auß herzen (hertem) weh klagt ſich ein held" geſungen, iſt in Ou. B folgende hypojoniſche Melodie beigeſchrieben, die übrigens einer etwas abweichenden Strophenform anzugehören ſcheint.





Handſchr. der Ulmer Bibl., Schadeſche Sammlung $\frac{13881}{3}$ XVIII. F. 9 S. 236.

Ich will nicht leugnen, daß die Uebertragung ihre Bedenken hat. Man kann auch ohne Annahme von Triolen auskommen; aber der dadurch entſtehende Rhythmus ſcheint mir vermöge ſeiner Synkopen noch künſtlicher. Die Zweifel beſchränken ſich aber auch hier wieder auf die ziemlich untergeordnete Frage, ob der mit dem graden Rhythmus wechſelnde ungrade mit jenem durch etwas beſchleunigtes Tempo ausgeglichen ward oder nicht. Geſungen ward er ſonſt nach meiner Ueberzeugung in beiden Fällen gleich.

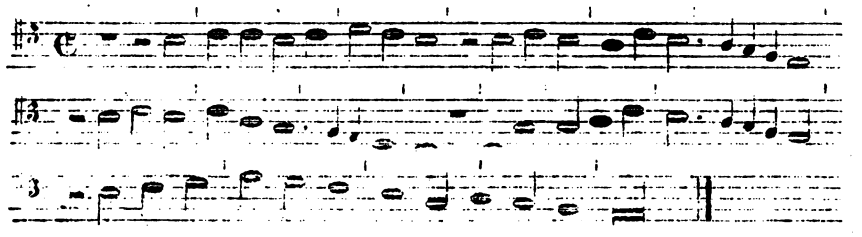
XXI.

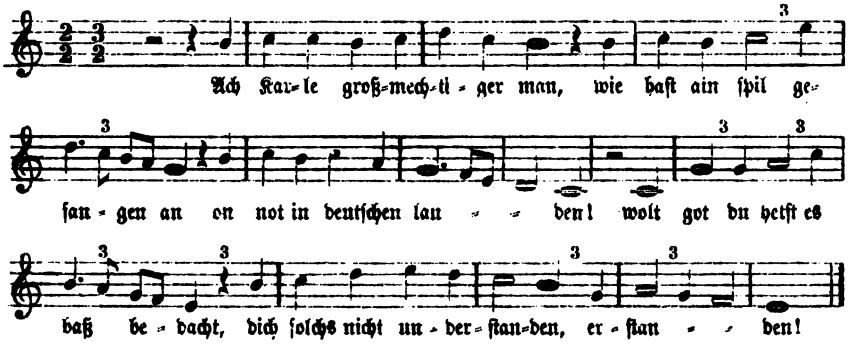
Denmarker Ton

oder: „Wie man ſingt den Künig auß Dennmarck"; Weller, Ann. Bd. 2 S. 462 Nr. 906

Ton zu Nr. 526, 1546.

Die phrygiſche Melodie liegt in einſtimmigem Druck vor. Man vgl. hierzu Ton XXXI: „Es geht ein friſcher ſommer daher", welcher, und zwar in ſeinen beiden Geſtalten, im Weſentlichen denſelben Rhythmus wie der Denmarker Ton hat und eben deshalb durch kleine Abweichungen lehrreich wird.





Gedruckt in 6 Bl. 4°, 1546, Qu. B des Liedes Nr. 526.

XXII.

Die fünf ort ſtand auf veſten grund.

Nr. 428. Die Grundlage dieſes Liedes (Nr. 427) iſt vom Jahre 1531; Nr. 428 ſelbſt dagegen iſt in der vorliegenden Geſtalt vielleicht nicht älter, als der Druck, in dem es erhalten iſt, d. h. aus dem 17. Jahrhundert. Wenn nun alſo dieſer Druck ſagt: „In ſeiner eigenn melodei zu ſingen", ſo kann das leicht darauf beruhen, daß man damals den Namen der außer Gebrauch gekommenen Melodie nur nicht mehr kannte. Jenes ältere Lied Nr. 427, von dem 428 nur eine Ueberarbeitung iſt, hat die Tonangabe: „Es fleugt ein vögelin uber den pflug". Ich vermuthe demnach, daß es dieſe Melodie iſt, welche in dem ſpäten Drucke das Lied Nr. 428 ſich als „ſeine eigene" angeeignet hat. Ich habe ſie nirgends gefunden.

XXIII.

Die niderlendiſchen herren ſind gezogen ins oberland.

Ton zu Nr. 135, 1475.

Die Worte ſind der Eingang des alten Sempachliedes Nr. 33: „Die niderlenſchen herren die zugent ins oberland", aber der Strophenbau beider Lieder iſt ſo verſchieden, daß die Mel. zu der fünfzeil. Strophe von Nr. 135 jedenfalls nur eine ſehr freie Nachbildung von derjenigen des achtzeiligen Sempachliedes ſein könnte. Gefunden hat ſich weder die eine noch die andere Melodie.

XXIV.

Die ſonne iſt verblichen.

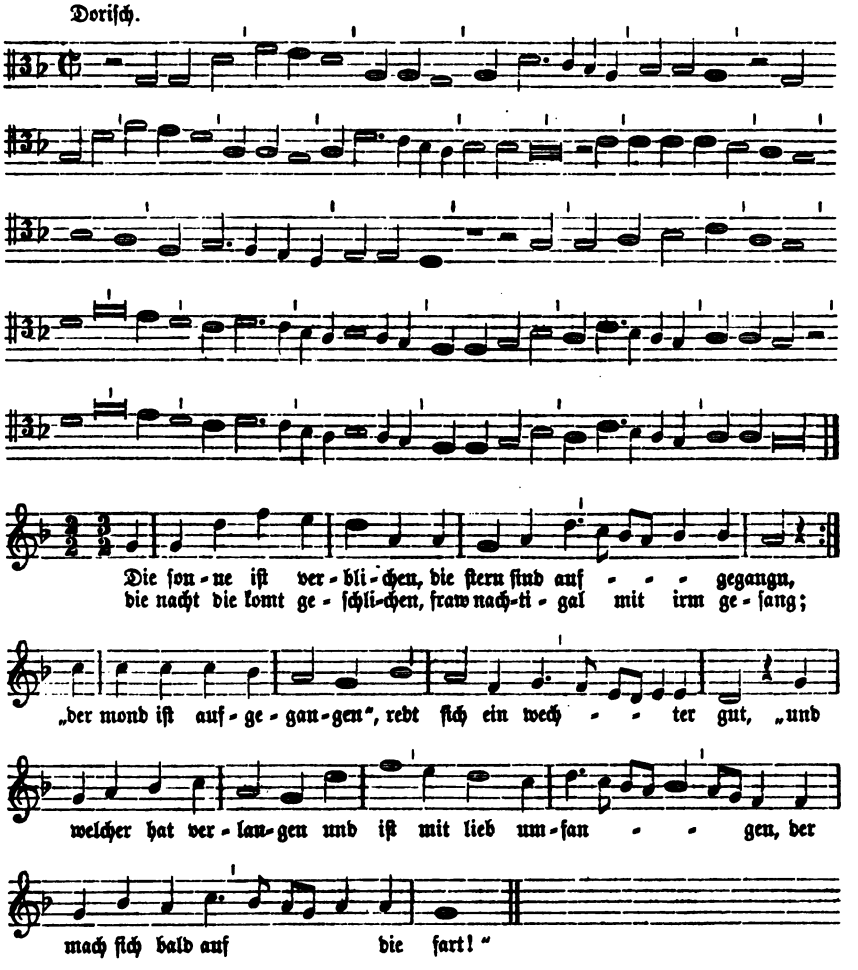
Ton zu Nr. 558, 1547.

Die Weiſe liegt im Tenor eines vierſtimmigen Satzes von Stephan Zirler (A) und bei Geſius als Melodie des Chorals „Wacht auf, ihr Chriſten alle" vor (B).

Letzteres ſcheint von den Hymnologen bisher nicht bemerkt worden zu ſein. Das Verhältniß beider Formen der Melodie, die um 50—60 Jahre auseinanderliegen, iſt für den Rhythmus beſonders lehrreich.

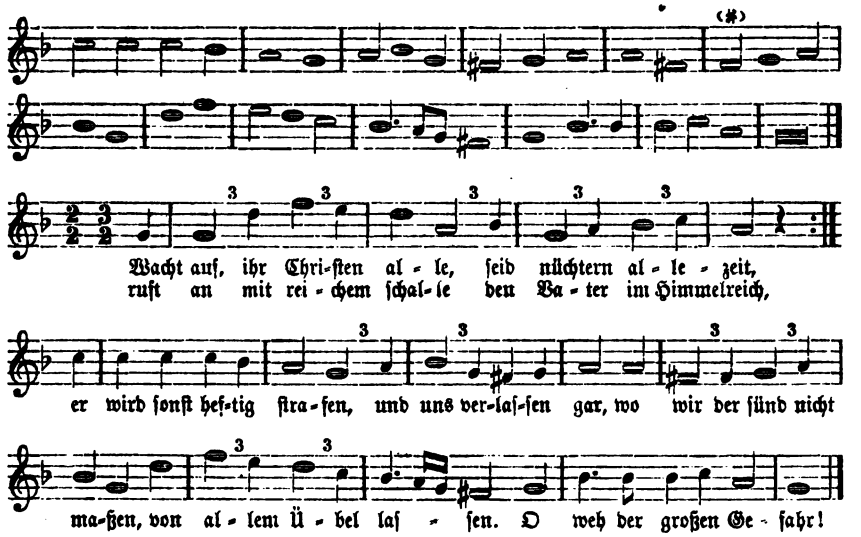
A. Zirlerſcher Tenor.

Doriſch.



Forſter III Nr. 42.

B. Wacht auf, ihr Chriſten alle.



Ein ander new Opus Geiſtlicher deutſcher Lieder ꝛc. ꝛc. durch Bartholomaeum Gesium .... 1605. Daraus bei Tucher, Schatz ꝛc. Nr. 376; danach hier.

XXV.

Ecken Ausfahrt.

Ton zu Nr. 13, 1339 und, wie der Strophenbau zeigt, auch zu Nr. 243, 1504.

Es iſt der Ton des alten Eckenliedes, deſſen Vorhandenſein bis ins 13. Jahrhundert hinauf nachweisbar iſt; vgl. Goedeke, Grundriß § 64, 2. Die Melodie gehört alſo ſchon den fahrenden Meiſtern ſpäteſtens des 13. Jahrhunderts an. In obigen Liedern iſt dieſer Ton mit leicht verſtändlichem Spott gewählt: in Nr. 13 ſind es die burgundiſchen Herren, in Nr. 243 die Böhmen, die ihren „Auszug" zum Kampf büßen wie der Ecke des Liedes.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XXVI.

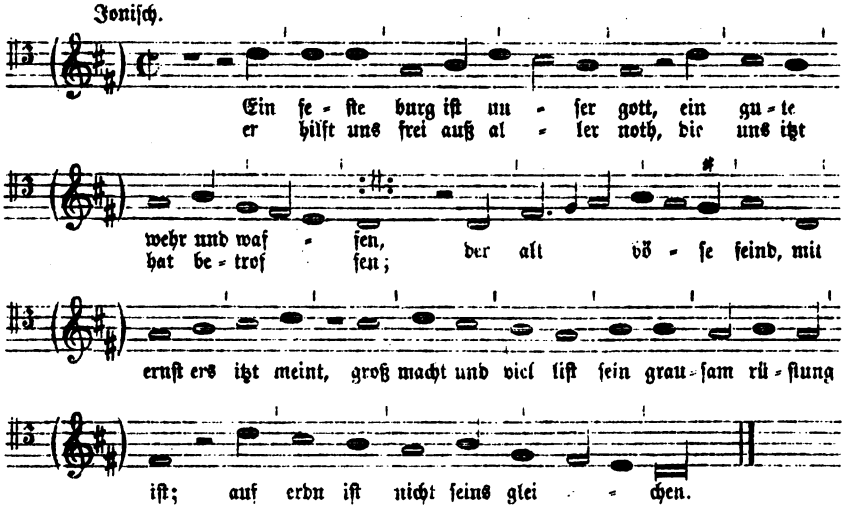
Ein feſte burg iſt unſer gott.

Ton zu Nr. 514, 1545.

Die Melodie erſcheint mit ihrem Text zuerſt in dem Klugeſchen Geſangbuch von 1529, welches im Journal von und für Deutſchland 1788 Zweites Semeſter S. 328 f. beſchrieben, ſeitdem allerdings noch nicht wieder aufgefunden iſt. Der Zweifel über die Richtigkeit der Jahreszahl 1529 iſt demnach nicht ganz gehoben (vgl. jedoch Winterf. I S. 157). Daß die Melodie von Luther ſelbſt ſei, iſt durch das einzige dafür vorhandene ausdrückliche Zeugniß, nämlich eine Stelle im 16. Buch

von Sleidans Commentarien, nicht über jeden Zweifel erhoben. Denn Sleidans Worte: »Psalmum hunc (Pſ. 46) ... quum sermone populari vertisset, ... numeros etiam addidit et modulos, argumento valde convenientes et ad excitandum animos idoneos« ſagen ganz genau genommen nur, Luther habe den Pſalm mit Versmaß und Weiſe verſehen, d. h. ihn auf einen „Ton" gebracht; daß er aber die Melodie dieſes Tones ſelbſt erfunden habe, ſagen ſie wenigſtens nicht auf unzweifelhafte Weiſe. Daß aber auf der anderen Seite die Melodie auch nicht aus katholiſchem Kirchengeſange, nämlich, wie man behauptet hat, aus der Melodie des Exultet coelum laudibus ſtamme, iſt auch auf katholiſcher Seite von Meiſter, I S. 31, anerkannt.

Wie übrigens der zweite Theil unſeres Liedes Nr. 514 auf dieſe Melodie geſungen werden ſoll, iſt nicht ganz klar.



Gleichlautend bei Kugelmann (Preuß. Geſänge 1540), Kluge, Babſt, Köpdl u. ſ. w.

XXVII.

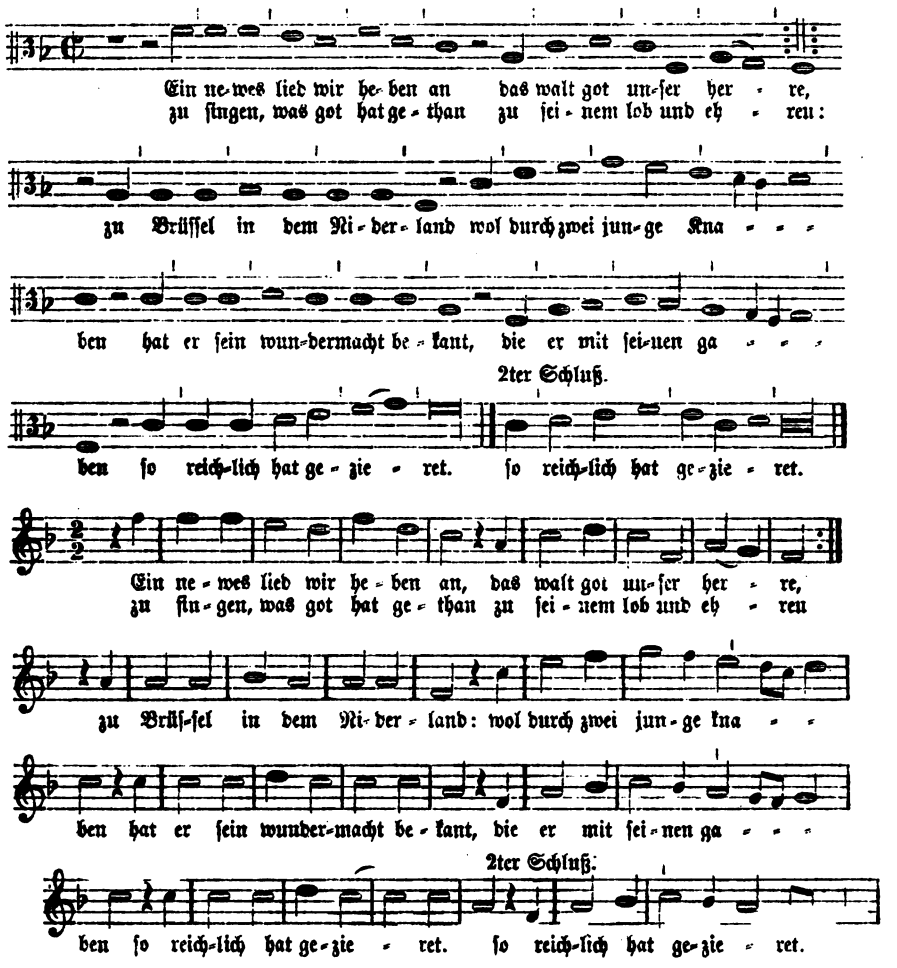
Ein newes lied wir heben an.

Ton zu Nr. 557, 154b.

Das dem Jahre 1523 angehörende Lied „Ein newes lied wir heben an" iſt von Luther, daher vielleicht auch die Melodie, die gleichzeitig mit dem Liede 1524 im Waltherſchen Geſangbuch erſchien. Den Waltherſchen vierſtimmigen Satz theilt Winterfeld mit in „Dr. Martin Luthers deutſche geiſtl. Lieder".

Seinem Tenor entſprechen genau die einſtimmigen Melodien der Geſangbücher. Aber das Lied kommt mit zwei Schlüſſen vor, bei Walther u. a. mit dem erſten, im Schumanniſchen, Babſtſchen u. a. Geſangbüchern mit dem zweiten.

Joniſch; beim zweiten Schluß hypomixolydiſch.



Eppele von Gailingen.

Siehe: Es was ein friſch freier reutersman. Ton XXXIII.

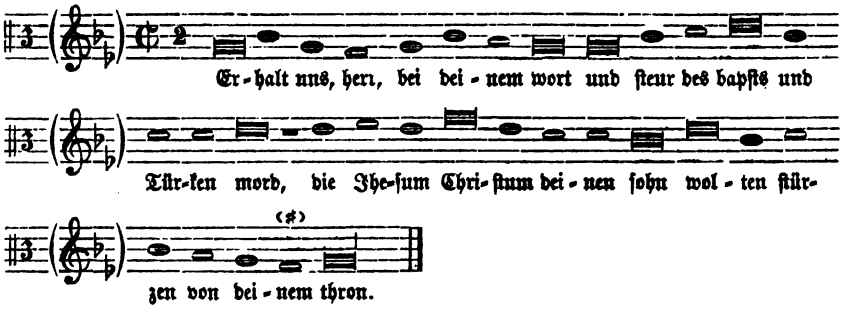
XXVIII.

Erhalt uns, herr, bei deinem wort.

Ton zu Nr. 570, 1543.

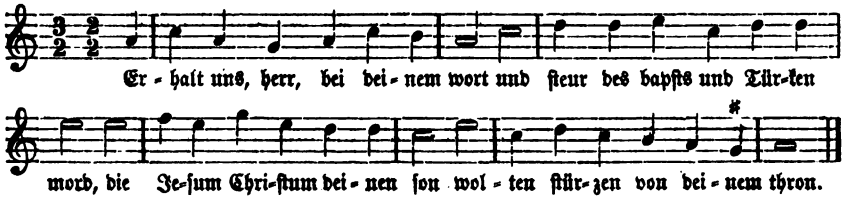
Dieſe äoliſche Melodie ſcheint dem älteren lateiniſchen Kirchenlied »Sit laus honos et gloria« entnommen. Sie erſcheint daher auch mit dem Lutherſchen Liede

„Erhalt uns, herr", welches den regelmäßigen Schluß des proteſtantiſchen Gottesdienſtes bildete, zuerſt in Choralnoten, in der einen Ausgabe des Klugeſchen Geſangbuchs von 1543. In der anderen Ausgabe deſſelben Jahres ſo wie im Babſtſchen Geſangbuch von 1545 hat ſie folgende Menſurirung:



Aus Kluges Geſangb., 1543, mitgetheilt von Winterfeld, Luthers deutſche geiſtliche Lieder S. 76; daraus hier.

Die gewöhnlichere gleich alte Form im proteſtantiſchen Kirchengeſang iſt aber folgende:



XXIX.

Es flengt ein vögelein uber den pflug.

Ton zu Nr. 427, 1531.

Nicht aufgefunden.

XXX.

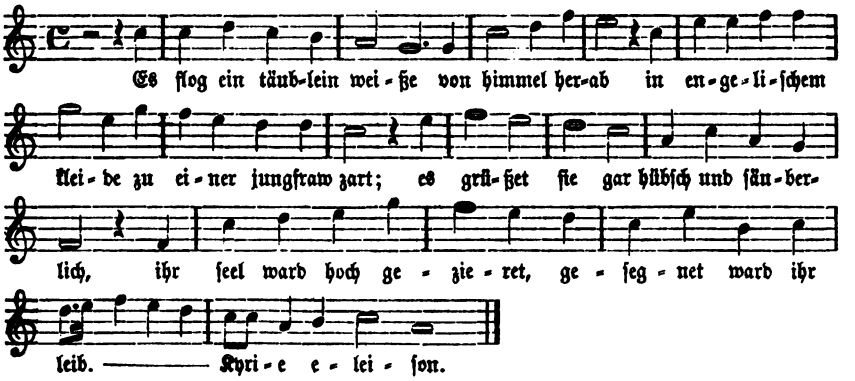
Es floch ein klein waldvogelein.

Ton zu Nr. 492, 1543.

Schon oben im Text iſt bemerkt, daß damit meines Erachtens das bei Uhland Nr. 337, nicht das daſelbſt Nr. 83 mitgetheilte Lied gemeint iſt. Denn daß dieſe beiden Lieder, jenes mit ſeiner achtzeiligen Strophe und dieſes mit ſeinem ſiebenzeiligen Bau, auf dieſelbe Melodie geſungen ſein ſollten (Meiſter I, S. 158), iſt mir trotz ihrer nahen Verwandtſchaft nicht recht glaublich.

Eine zu Uhland Nr. 337 beſtimmt gehörende Melodie hat ſich nicht gefunden.

Hoffmann v. Fallersleben und Meiſter, I 158, halten die Melodie des Kirchenliedes „Es flog ein täublein weiße" für diejenige dieſes Volksliedes. Ich ſetze ſie deshalb hierher und gebe in Beilage 2 das andere Lied, Uhland Nr. 83, in einem vierſtimmigen Satz.



Aus Beuttners Geſangbuch, 1602, mitgetheilt bei Meiſter, Nr. 10; danach hier.

XXXI.

Es geht ein friſcher ſommer daher, do werdt ir hören newe mer.

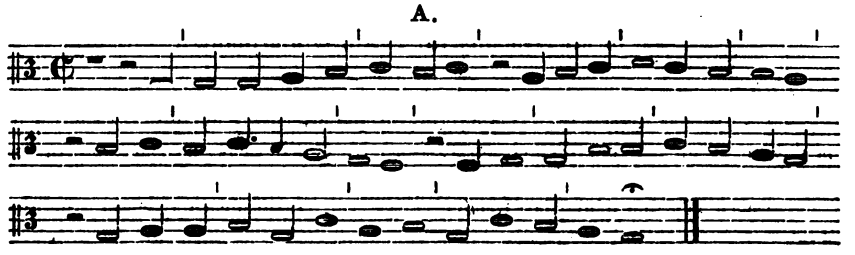
Ton zu Nr. 374, 1525. Nr. 383, 1525. Nr. 389, 1525. Nr. 392, 1526. Nr. 416, 1529. Nr. 417, 1529. Nr. 441, 1532. Nr. 457, 1534. Nr. 464, 1536. Nr. 465, 1536. Nr. 494, 1543. Nr. 546, 1546. Nr. 549, 1547. Nr. 550, 1547. Nr. 552, 1547. Nr. 579, 1549. Nr. 586, 1551. Nr. 589, 1551. Nr. 593, 1552.

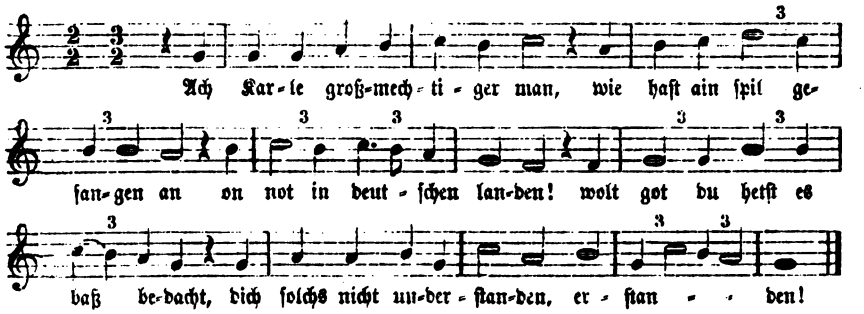
Vgl. Weißbeckenton CVII und Band III Anm. zum Ton von Nr. 322.

Die Melodie kommt aber auch unter dem Namen des Schweizertons vor, wenn die beiden Quellen, aus denen ſie bekannt iſt, ſie richtig benennen, woran zu zweifeln kein Grund vorhanden iſt. Der Schweizerton erſcheint als Ton zu Nr. 269, 1512, Nr. 276, 1513 und Nr. 526, 1546. Dabei iſt zu bemerken, daß von dieſen drei Liedern nur das letzte, zu dem der Druck die Melodie mittheilt, dieſer genau entſprechend eine fünfzeilige Strophe hat; die beiden anderen Lieder dagegen ſind ſechszeilig; bei ihnen muß alſo, was ohne Störung der Melodie geſchehen kann, die vierte Melodiezeile wiederholt werden. Es wäre möglich, daß die Melodie eigentlich nur in dieſer ſechszeiligen Form als Schweizerton bezeichnet worden ſei. Sie liegt in einſtimmiger Form vor, A in einem Druck, B handſchriftlich.

Mixolydiſch. Zum Rhythmus iſt der Denmarkerton XXI zu vergleichen.

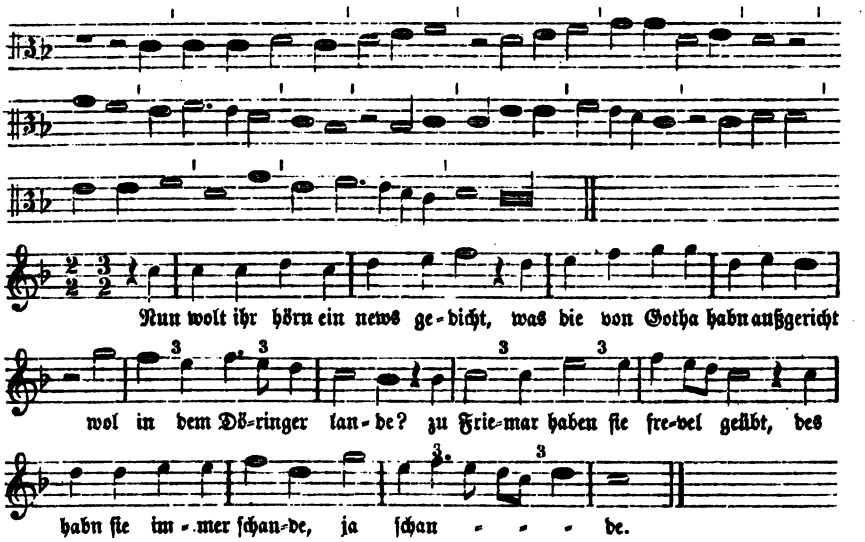
A.





6 Bl. 4°. o. O. 1546; Quelle B von Nr. 526.

B.



Dresdener Bibl. Cod. M 53 zu einem Liede vom Jahr 1567, deſſen erſte Strophe oben der Uebertragung unterlegt iſt. Die Handſchrift enthält die Melodie noch öfter, immer genau gleich und immer unter der ausdrücklichen Bezeichnung: „Es geht ein friſcher ſommer daher“.

XXXII.

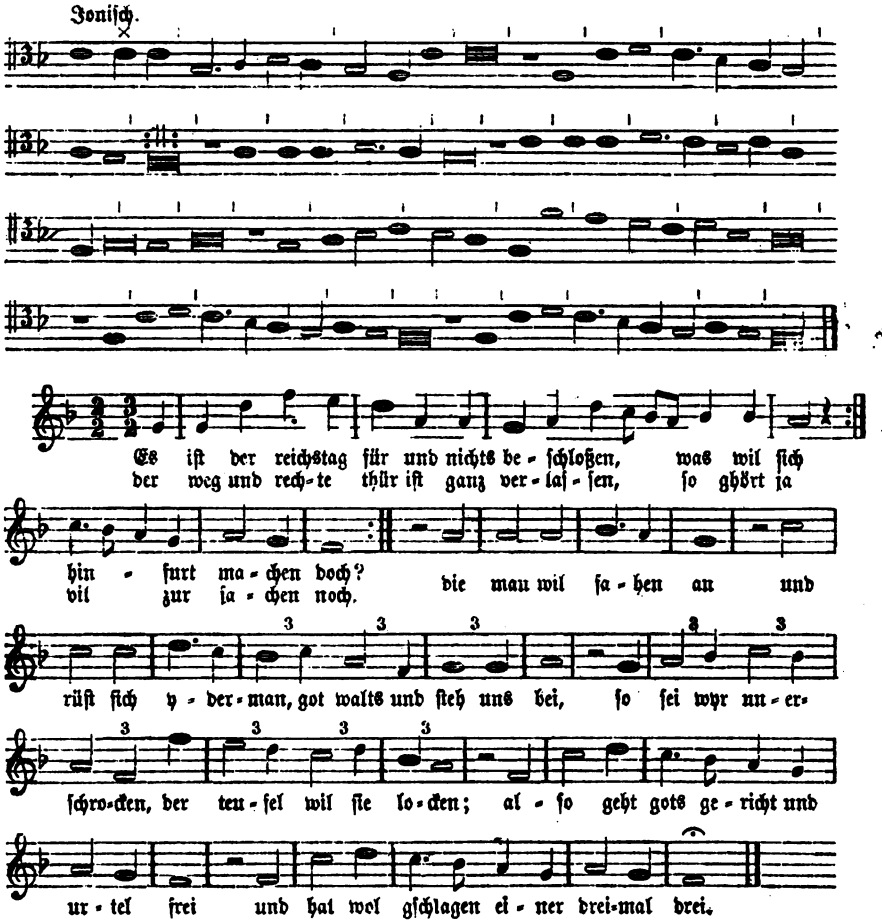
Es iſt der reichstag für und nichts beſchloßen.

Nr. 422, 1530.

Da das Lied keine Tonangabe hat und in den beiden erſten Einzeldrucken deſſelben (Qu. A und B) die Melodie beigegeben wird, ſo iſt zu vermuthen, daß ſie für das Lied neu erfunden ward.

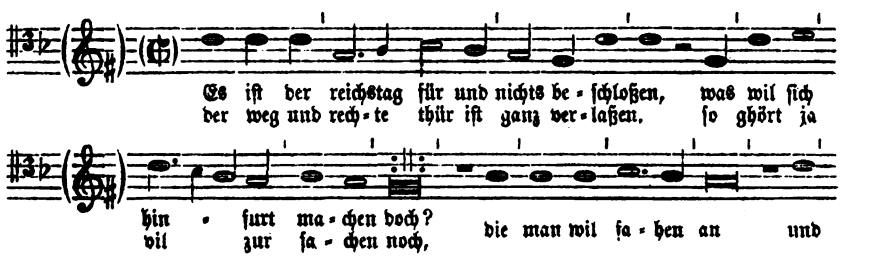
Da die Rhythmiſirung des ſchönen Liedes in B etwas abweicht, ſo gebe ich beide Texte.

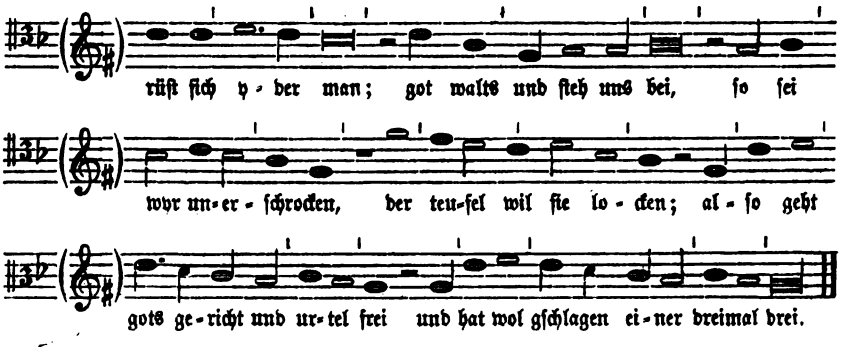
Melodie in Ou. A.



4 Bl. 4°. o. O. u. J. (1530) Nr. 422 Ou. A. Die zweite, mit × bezeichnete Note fehlt im Druck jedenfalls nur durch einen Druckfehler und ist aus Ou. B ergänzt.

Melodie in Ou. B.





16 Bl. 8°. Wittenberg, Georg Rhaw, o. J. Nr. 422 Ou. B. Text nicht untergelegt.

Es iſt nit lang daß es geſchach.

Siehe: Lindenſchmid. Ton LIX.

XXXIII.

Es was ein friſch freier reutersman.

Nr. 28, 1381.

Das Lied von Eppele von Gailingen. Die ſpäteren Drucke wenigſtens, ſeit dem Ende des 16. Jahrhunderts, bezeichnen die Melodie als den dem Liede „eigenen" Ton. Gefunden hat ſie ſich nicht.

XXXIV.

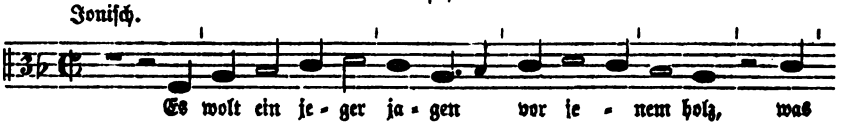
Es wolt ein jeger jagen.

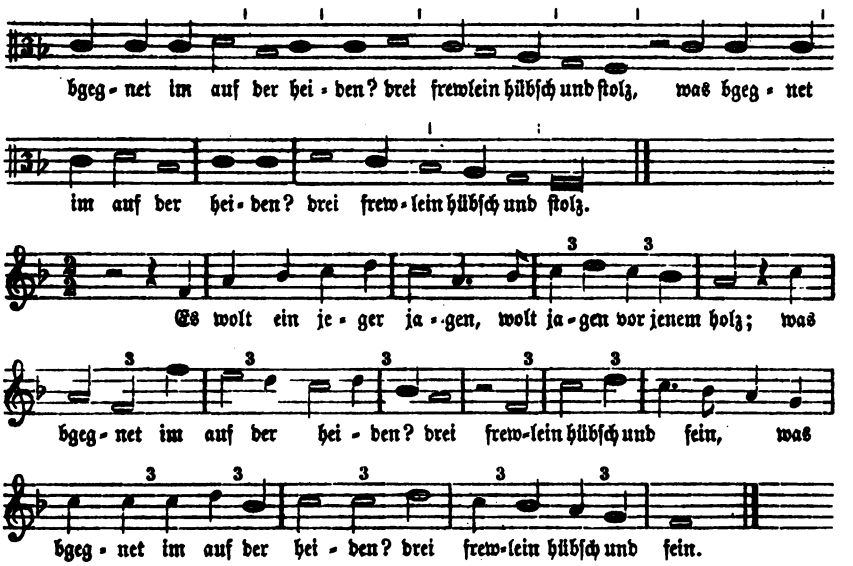
Ton zu Nr. 590 C, 1551, dem Liede auf das belagerte Magdeburg.

Die Melodie findet ſich im Tenor eines vierſtimmigen Satzes von Mattheus Greitter, ſ. Beilage 3.

Zum Liede „vom geiſtlichen Jäger": „Es wolt gut Jäger jagen", einer Umdichtung des weltlichen Liedes, finden ſich in katholiſchen Geſangbüchern mehrere einſtimmige und abweichende Formen der Melodie. Die beſte der drei bei Meiſter Nr. 11 abgedruckten Formen gebe ich unter B. Dieſe geiſtliche Umdichtung kommt auch unter der Bezeichnung „Im Thon wie das Meydenburger Lied" vor; damit iſt eben obiges Lied auf Magdeburg, unſere Nr. 590, gemeint.

A. Greitterſcher Tenor.

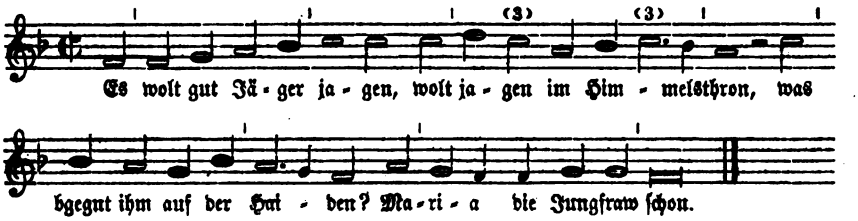




Forſter, II Nr. 17.

9278

B. Der geiſtliche Jäger.



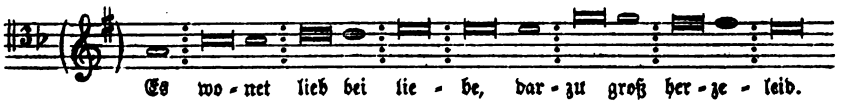
Aus Beuttners Geſangbuch, Grätz 1602, mitgetheilt bei Meiſter, Kath. Kirchenl. Nr. 11; daraus hier.

XXXV.

Es wonet lieb bei liebe.

Ton zu Nr. 307 a, 1519. Nr. 404, 1528.

Nur die beiden Anfangszeilen der Melodie habe ich in einem Quodlibet von c. 1544 gefunden; ſie lauten ſo:



Schmeltzel, Quodlibet Nr. VIII. Die große Aehnlichkeit der erſten Zeile mit dem Anfang des Kirchenliedes „Hilf Gott daß mir gelinge“ (Tucher, Nr. 226), welches auch denſelben Strophenbau hat, iſt mir nicht entgangen. Aber das Kirchenlied iſt ioniſch, unſere Melodie ſcheint doriſch und die Uebereinſtimmung hört auch übrigens mit der zweiten Zeile auf. Daß aber ferner die frühere Annahme, als ob die Melodie „Es wonet lieb bei liebe“ in der Melodie des Kirchenliedes „Da Jeſus an dem Kreuze ſtund“ zu ſuchen ſei, irrig iſt, hat ſchon Winterfeld, I S 113 ausgeführt. Obiges Fragment beſtätigt, daß beide Melodien nichts mit einander zu ſchaffen haben.

XXXVI.

Von der faßnacht zů Baſel.

Ton zu Nr. 359, 1521.

Die Tonangabe lautet vollſtändig: „In der wys wie das lied von der faßnacht zů Baſel gemacht von vier örden“.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XXXVII.

Franz Sickinger das edel blůt
der hat gar vil der landsknecht gůt.

Ton zu Nr. 351, 1521.

Nicht aufgefunden. Vgl. Ton XIX: „Claus von Amberg das edel blut“.

XXXVIII.

Fräulein von Britanien.

Nr. 180, 1491. Ton zu Nr. 272, 1512. Nr. 273, 1512. Nr. 407, 1528. Nr. 440, 1532. Nr. 452, 1534. Nr. 302, 1543. Nr. 553, 1547.

Daß dies, wie in der Anmerkung zur Tonangabe von Nr. 272 (Bd. III S. 83) ausgeführt worden, die Melodie „Ich ſtund an einem morgen“ iſt, läßt ſich um ſo weniger bezweifeln, da außer Nr. 272 auch Nr. 273 die erſte Strophe von „Ich ſtund an einem morgen“ in ſeiner erſten Strophe parodirt.

Man vgl. alſo Ton L „Ich ſtund an einem morgen“

XXXIX.

Der frendenreiche ton.

Ton zu Nr. 514, 1545.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XL.

Friſch auf in gottes namen, du werde teutſche nation.

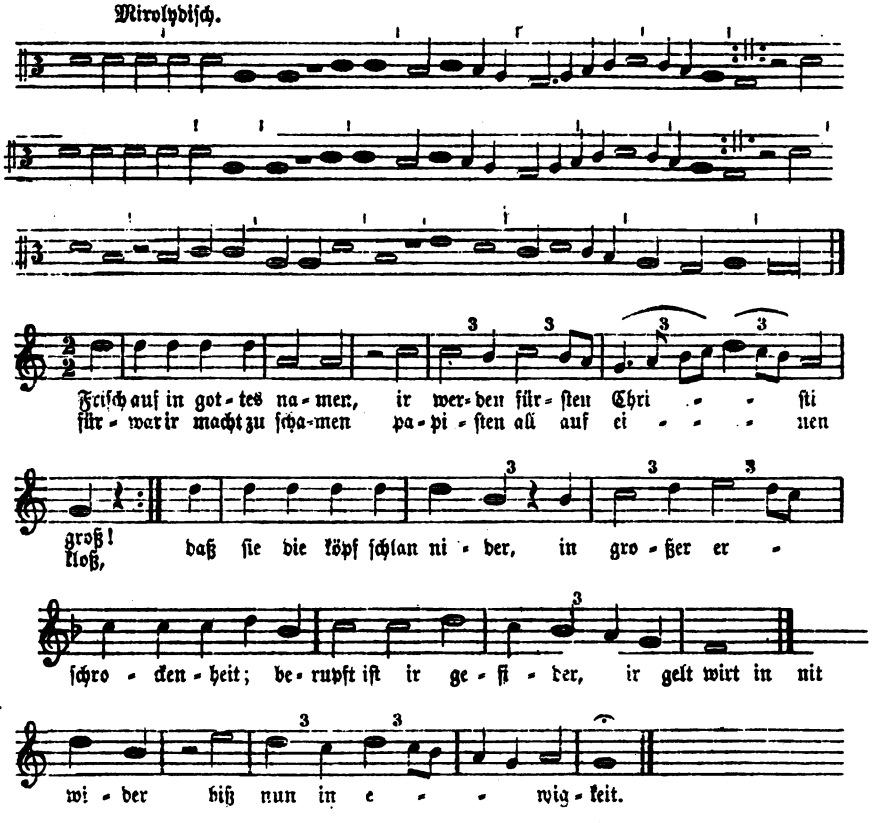
Nr. 469, 1540. Ton zu Nr. 483, 1542. Nr. 516, 1545. Nr. 604, 1552. Auch Nr. 510, 1545 „Friſch auf du werder adel“ wird dieſem Tone angehören.

Die Melodie findet ſich in drei wenig von einander verſchiedenen Formen, nämlich: A einſtimmig im alten Druck von Nr. 516, B als Tenor eines vierſtimmigen

Satzes von J. v. Brant und C einſtimmig in Winnenbergs chriſtlichen Reuterliedern. Die Unterlage der Worte iſt nur in C genau. In A iſt ohne Zweifel der zu lange vorletzte Tact des erſten Theils nach C zu zwei Tacten zu ergänzen.

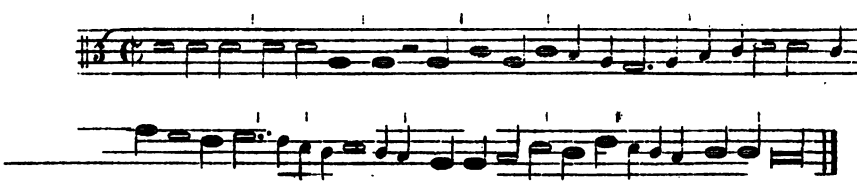
A. Melodie des fliegenden Blatts von 1545.

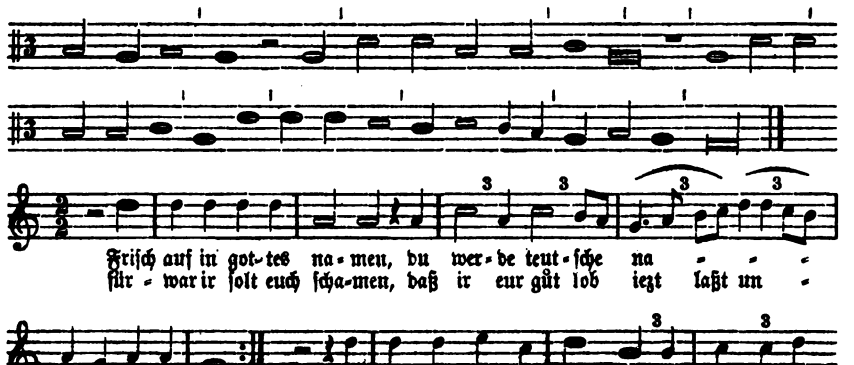
Mixolydiſch.



1 Bl. Fol. o. O. u. J. (1545), die Quelle von Nr. 516.

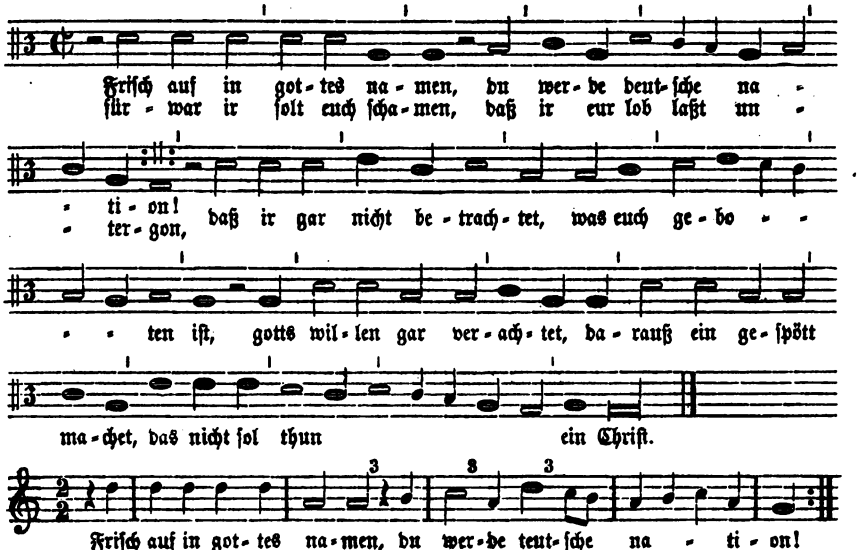
B. Brantſcher Tenor.

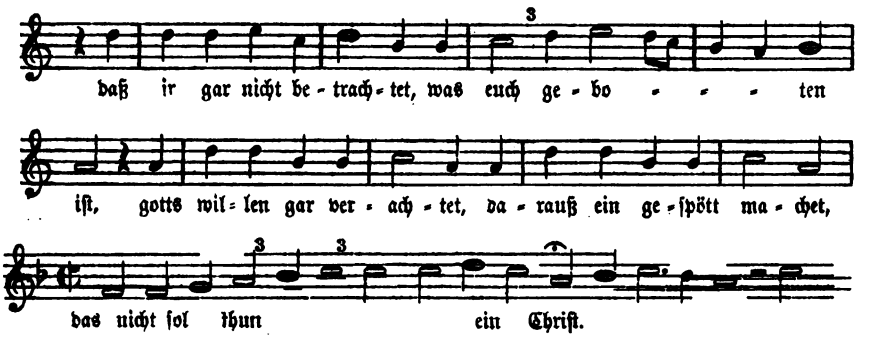




Forster, III Nr. 80.

C. Winnenbergsche Melodie.





Winnenberg, Christliche Reuter Lieder.

Frisch auf ir landsknecht alle.

Siehe: Wolauf ir landsknecht alle.

LXI.

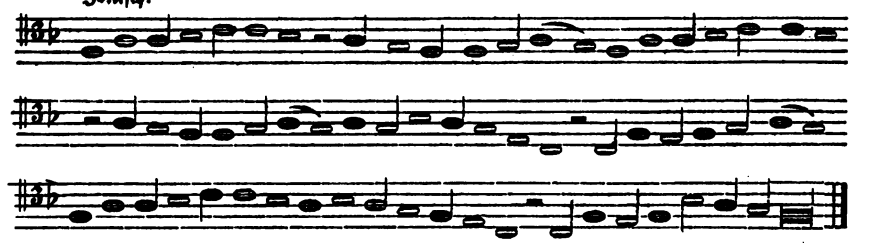
Frölich so wil ich singen mit lust ein tageweis.

Ton von Nr. 463, 1536. Nr. 605, 1552 *).

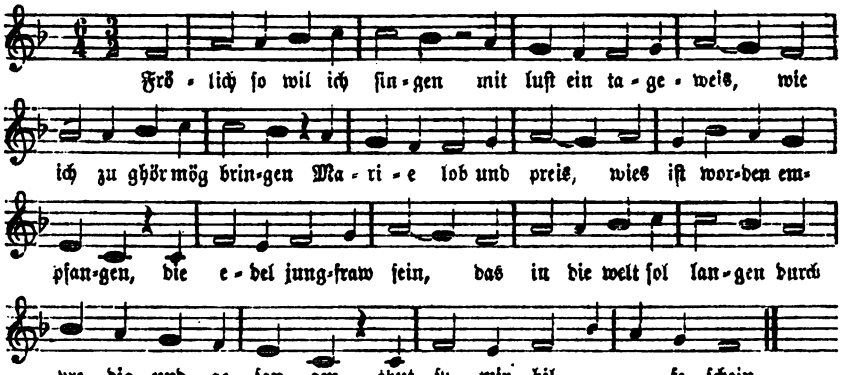
Ob die gleichgebauten Lieder auf König Ludwigs von Ungarn Tod Nr. 403 a: „Frölich so wil ich singen“ und Nr. 403 b: „Kleglich so will ich heben an“ von 1526, mithin dann auch das Lied Nr. 490 von 1543“ „in der melodie von köning Ludwig uß Ungarn“ und anhebend: „Aver so will mir singen“ dieser Melodie „der Tagweise“ oder der von „Die Sonne ist verblichen“ angehören, bleibt mir zweifelhaft. — Die erste Melodiezeile, aber auch nur diese, entspricht dem Anfang der bei Tucher Nr. 226 mitgetheilten Melodie zu „Hilf Gott daß mir gelinge“.

Der Schluß ist mir rhythmisch zweifelhaft.

Jonisch.



*) Die Tonangabe dieses Liedes lautet: „In der melodei der tageweis“. Die in der Anmerkung hierzu Bd. IV S. 564 geäußerte Muthmaßung, daß damit die Melodie „Die sonne ist verblichen“ gemeint sei, war voreilig.



1 Bl. gr. Fol. o. O. u. J. vor 1506, denn darüber ſteht geſchrieben: [J]ste liber attinet venerabili monasterio S. Quirini In Tegernsee. (Inligatus Anno dm. 1506) Ain ſchöne Tagweis wie Maria iſt Empfangen worden on Erbſünd. — Münchener Bibl., Einblattdrucke b, 1.

XLII.

Frölich ſo wöllen wir heben an.

Ton zu Nr. 596, 1552.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

Gar frölich wil ich ſingen.

Siehe: Frölich ſo wil ich ſingen.

XLIII.

Gennower lied.

Nr. 252. 1507. Ton zu Nr. 508, 1514 Nr. 574, 1548.

Da der Strophenbau des Liedes von Genna, Nr. 252, nach welchem der Ton ſeinen Namen hat, dem des „Toller" Liedes Nr. 157 gleich iſt, und da die beiden obigen Lieder Nr. 508 und 574 in ihren Tonangaben ſagen: „In der wys wie das Toller oder Gennouwer lied" und „wie das lied von Toll oder Gennower", ſo bin ich im Text dieſer beiden Lieder der Annahme gefolgt, daß beide Töne nur verſchiedene Namen derſelben Melodie ſeien. Ein entſcheidender Beweis dafür iſt allerdings nicht vorhanden.

Die „Toller" Weiſe ſ. unten als Ton XCV.

God wet wol, wär uns de lilien bricht.

Siehe: Ich weiß nit was der lilien briſt.

Graf Michels ton.

Siehe: Ton LXIII.

XLIV.

Haraus du hochgeborner hertoch zu Brunſwich gut.

Ton zu Nr. 424, 1530.

Weder Text noch Melodie dieſes Liedes ſind mir vorgekommen.

XLV.

Herzog Chriſtophs Ton.

Ton zu Nr. 226, 1502.

Weder Lied noch Weiſe haben ſich gefunden. Mit Herzog Chriſtoph wird wol Albrechts IV. von Baiern Bruder gemeint ſein. Vielleicht gab es außer unſerer Nr. 162, welche wegen ihres abweichenden Strophenbaues nicht gemeint ſein kann, auf ſeine nicht eben rühmliche Heldenthat von 1485 noch ein anderes Lied, dem dieſer Ton ſeinen Namen dankt.

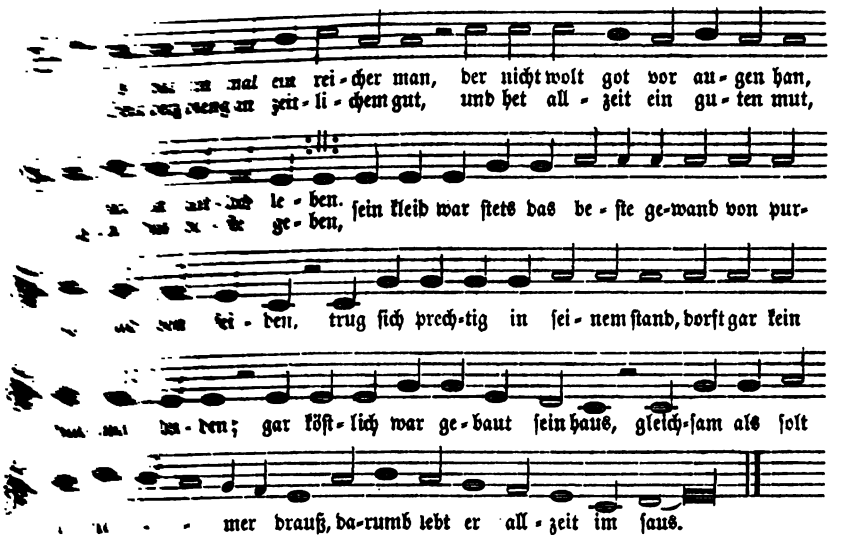
XLVI.

Herzog Ernſt.

Ton zu Nr. 347, 1520.

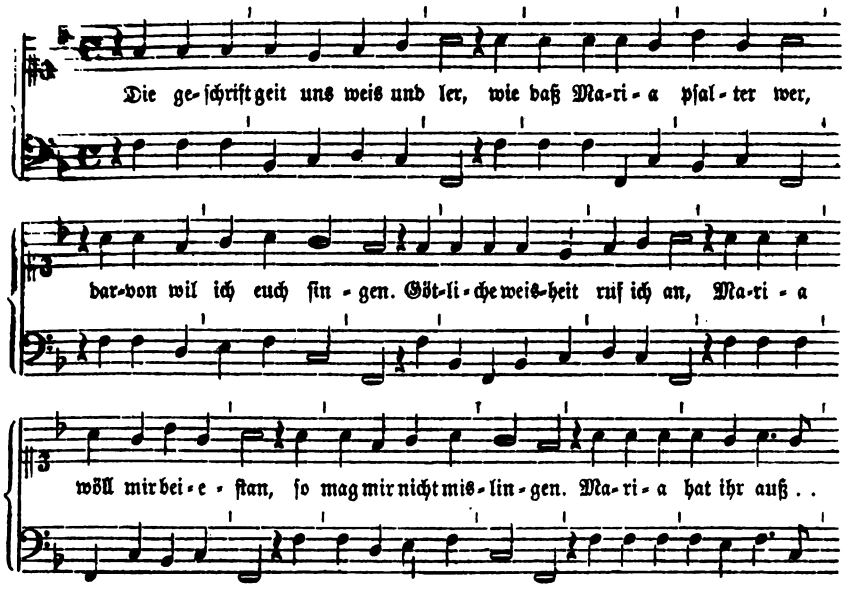
Der Name des Tons ſtammt von dem Liede der Fahrenden auf Herzog Ernſt (Haupt, Zeitſchr. f. deutſches Alt. 8, 477). Da die Geſchichte dieſes Liedes und ſeiner Strophe bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht, ſo wird alſo auch die Melodie nicht jünger ſein. Sie wird ſonſt auch bezeichnet als Bernerweiſe und wie es ſcheint auch als Flammweiſe. Denn das bei Wolff S. 70 (aus Görres) abgedruckte Lied des 16. Jahrhunderts „Geſang will mir nit laßen ruh“ hat die Tonangabe: „In der Flammweiß, darin man hertzog Ernſt ſingt“. Das könnte freilich auch etwas Anderes heißen, nämlich daß um dieſe Zeit der „Herzog Ernſt“ nicht mehr auf ſeine eigene, etwa veraltete, Melodie, ſondern auf die, dem Strophenbau nach mit ihm übereinſtimmende meiſterſängeriſche Flammweis geſungen worden ſei. Dagegen läßt ſich jedoch Zweierlei einwenden: erſtlich iſt es nicht glaublich, daß ein neuer Meiſterſängerton einen ſo bekannten alten Strophenbau, wie den des „Herzog Ernſt“, beibehalten haben ſollte. Und zweitens konnte eine dem 13. Jahrhundert angehörende Melodie in der That nicht alterthümlicher ſein, als die Flammweis in den beiden uns vorliegenden Geſtalten, deren erſte dem Jahr 1555, die andere dem Anfang des 17. Jahrhunderts angehört. Denn ſo verſchieden beide ſind, halte ich ſie dennoch nur für Abkömmlinge derſelben Melodie. Die Weiſe war nämlich von Sixt Buchsbaum um 1500 für ſeinen Marienpſalter „Die geſchrift geit uns weis und ler“ verwendet worden und erlangte dadurch aufs Neue große Verbreitung, wenn man nicht vielmehr umgekehrt ſagen muß, daß ihre alte Beliebtheit zur Verbreitung des Buchsbaumſchen Liedes beitrug. Die Worte dieſes Liedes erſetzte Triller in ſeinem Geſangbuch von 1555 durch ein Lied auf Lazarus, deſſen erſte Strophe hier als Text folgt. Werlin dagegen hat als Text den Buchsbaumſchen Marienpſalter.

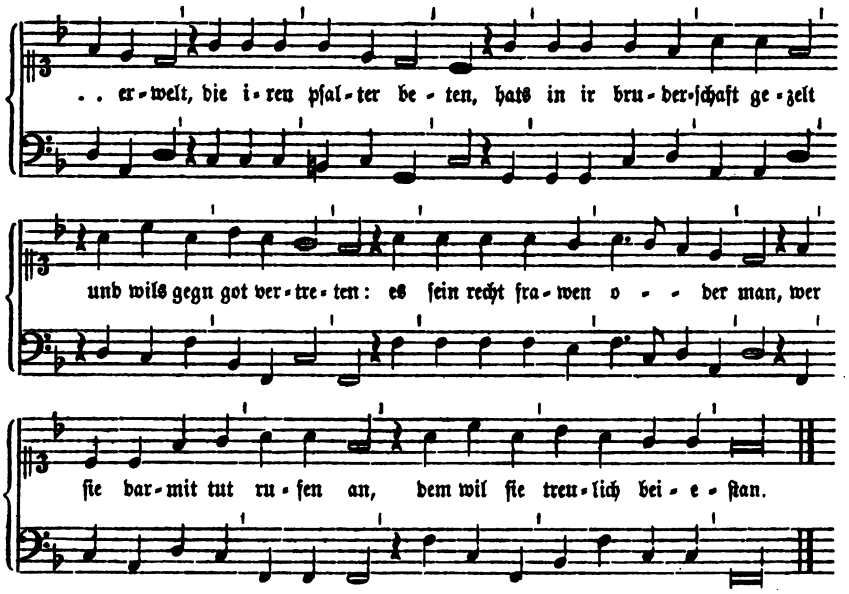
A. Trillers Melodie.



...lleriſches Singebüchlein v. 1555. Das Orginal habe ich leider nicht erlangen können. ...Böhme hatte die Güte, mir obige in den Violinſchlüſſel übertragene Abſchrift ...zuſenden.

B. Werlins Melodie.





Werlin Bd. V S. 3678 aus „Catholiſches Geſangbuch ... mit 4 Stimmen componirt, in welchen der Diseant allzeit den Choral führet, Durch Joannem Degen" 8. Bamberg 1628. Statt des Werlinſchen Textes habe ich den correcteren aus Hoffmann, Geſch. des d. Kirchenliedes bis a. Luthers Zeit Nr. 281 untergelegt.

Het voer ein knaepken over Ryn.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

XLVII.

Het was op eenen maendag.

Nr. 15, 13.

Der Text dieſes Liedes fand ſich unter den Papieren des im vorigen Jahrhundert aufgehobenen Genter Frauenkloſters ten Groenenbriele. Eine Nonne dieſes Kloſters, Schweſter Urſula, wußte das Lied aber auch noch zu ſingen; auf dieſem Wege gelangte es zu den jetzt in Elberfeld lebenden Geſchwiſtern Weſtendorp, deren Vater jenes Kloſter kaufte und in eine Fabrik umwandelte. Nach dem Geſang der Weſtendorps zeichnete Arnold die Melodie auf und veröffentlichte ſie in der hier als Beilage 4 mitgetheilten Geſtalt.*)

*) Auch zu dem Liede Nr. 5b erhielt F. W. Arnold von den Geſchwiſtern Weſtendorp eine Melodie, welche Dr. Crecelius im 2. Bande der Zeitſchrift des Berg. Geſchichtsvereins veröffentlicht hat.

Hilf gott, daß mir gelinge.

Siehe: Ton LXV.

Denn obiges Kirchenlied, welches zu Nr. 501, 1543, als Ton angeführt iſt, ward ſeinerſeits geſungen im Ton: „Möcht ich von herzen ſingen mit luſt ein tageweis".

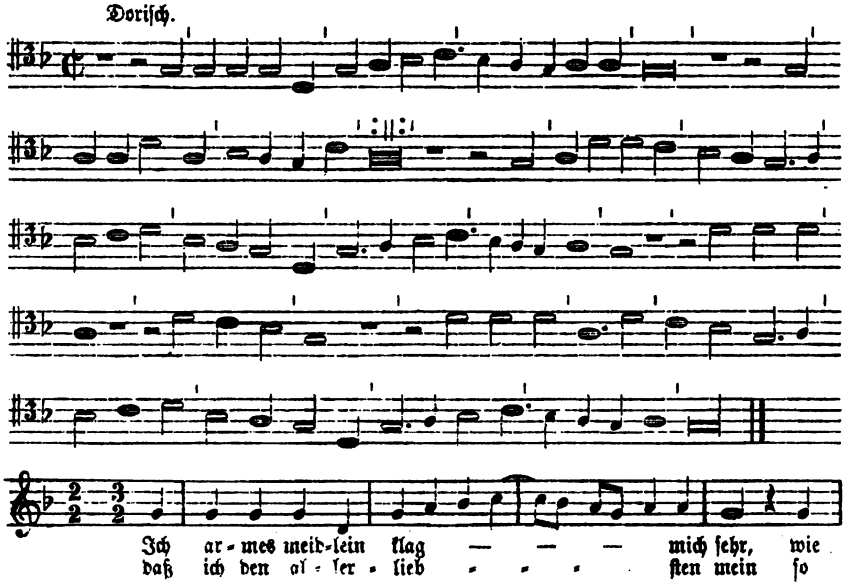
XLVIII.

Ich armes meidlein klag mich ſehr.

Ton zu Nr. 564, 1547.

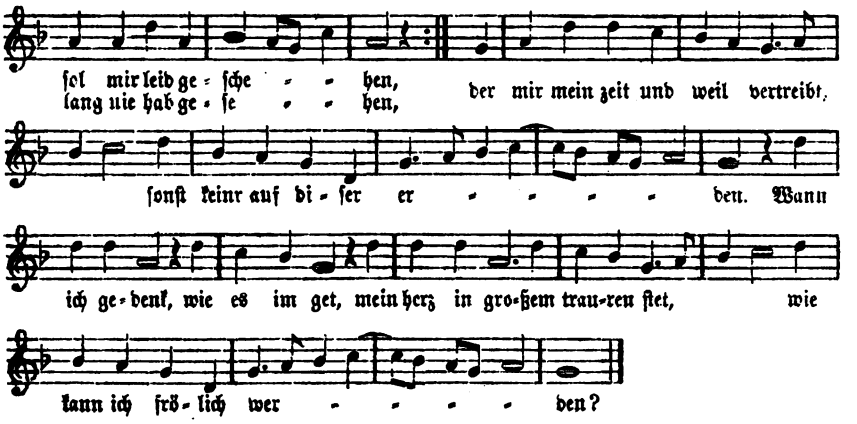
Die Melodie liegt in einem vierſtimmigen Satz von L. Senfl vor*), der ſich in der Beilage 5 findet.

Der Tenor folgt hier, aber freilich gibt er nur ein zweifelhaftes Bild der Melodie. Zu den Worten „Wann ich gedenk, wie es im get" habe ich zwei $^3/_2$-Tacte angenommen, da unmittelbar darauf zu „mein herz in großem" ein ſolcher Tact folgt.



*) Bei Forſter findet ſich, II Nr. 67, ein Lied, welches ebenfalls anhebt: „Ich armes megetlein klag mich ſer", dann aber fortfährt: „daß unfall ſich ie lenger ie mer" ꝛc.. Es hat abweichenden Strophenbau und eine andere Melodie, als unſer Lied Nr. 564, welches in ſeiner erſten Strophe zudem die erſte Strophe des andern in Senfls Bearbeitung vorliegenden Liedes parodirt. Alſo nur die Melodie dieſes letzteren kann mit jener Tonangabe gemeint ſein.

Nach dem Nürnberger Geſangbuch von 1611 ward das Kirchenlied „Ich armer Sünder klag mein Leid" auf den Ton „Ich armes Meidlein" geſungen. Das wird durch ſeine erſte Strophe und ſeinen Strophenbau weiter beſtätigt. Aber die Melodie, mit der dieſes Kirchenlied bei Mich. Prätorius erſcheint (Tucher, Nr. 427), iſt nicht die unſrige.



Forſter, III Nr. 31.

XLIX a.

Ich hab oft hören ſagen,
verachten thut kein gut,
das thut der Franzos klagen.

Ton zu Nr. 601 und 602, 1552.

Die Tonangabe fügt hinzu: „Im ton von der ſchlacht von Pavia". Ein Lied dieſes Eingangs auf die Schlacht von Pavia iſt mir nicht vorgekommen. Die Strophenform iſt zwar achtzeilig, wie diejenige des Pavierliedes Nr. 372, aber ſie entſpricht ihr übrigens zu wenig, als daß man füglich für beide dieſelbe Melodie vorausſetzen könnte.

XLIX b.

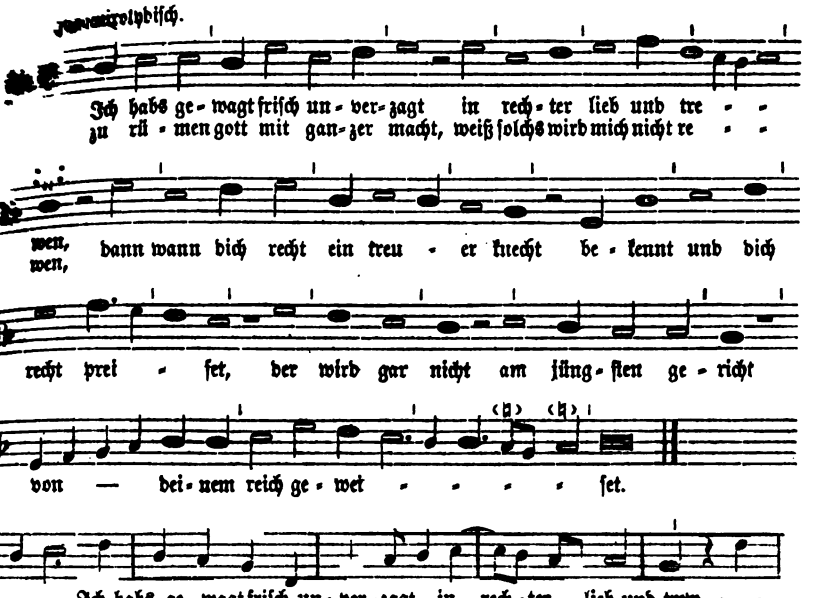
Ich habs gewagt mit ſinnen.

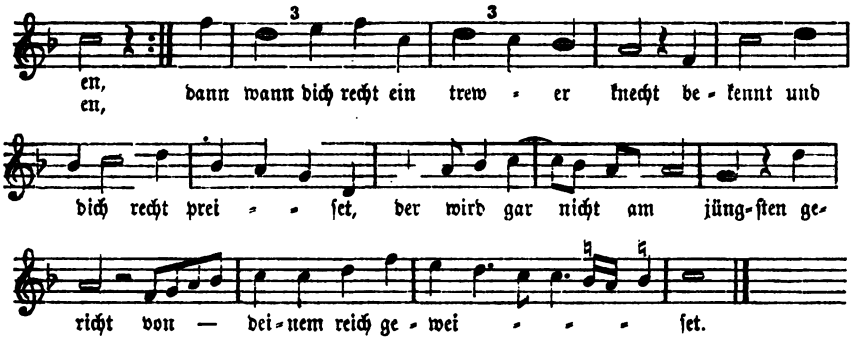
Nr. 349, 1512.

Wie gerne hätte man zu Huttens ſchönem Liede die Melodie! Mit Gewißheit kann ich ſie leider nicht bieten, aber eine Muthmaßung ſei dennoch geſtattet, welche um ſo mehr berechtigt ſcheint, da die Melodie, welcher ſie gilt, ſehr bedeutend iſt.

Bei Winnenberg findet ſich ein Lied, welches erſtens im Weſentlichen den ungewöhnlichen Strophenbau des Huttenſchen Liedes hat und zweitens nicht nur mit denſelben Worten „Ich habs gewagt" anhebt, ſondern überhaupt die vier erſten Zeilen des Huttenſchen Liedes parodirt. In ähnlicher Weiſe pflegt Winnenberg überhaupt mit den Liedern zu verfahren, die er zu „chriſtlichen Reuterliedern" umdichtet, wobei er dann, wenigſtens in allen Fällen, welche ſich controliren laſſen, die Melodie des älteren Liedes beibehält. Das ſind unverwerfliche und triftige Gründe für die Annahme, daß Winnenberg, der ſich im vorliegenden Fall ſichtlich an das Huttenſche Lied anlehnt, auch hier alſo die Melodie deſſelben beibehalten habe.

wie ſich an anderen ſeiner Melodien nachweiſen
mehr genau ſo, wie ſie 50—60 Jahre früher
zuverläſſige Form können daher bei den älteren
nicht mehr gelten. Dazu kommt dann noch, daß
im Ban etwas modificirt hat. Zwar daß er die
Hebungen ſtumpf ſchließt, während ſie bei Hutten drei
haben, iſt melodiſch gleichgültig. Aber daß daneben
ihm klingend ſtatt ſtumpf reimen, veranlaßte ihn viel-
der entſprechenden Muſikzeile. Wir können daher
ob die Meliſmen dieſer Zeile ſchon dem älteren Liede
bei Winnenberg ſo, wie der folgende Abdruck es zeigt,
ſetzung iſt inſofern etwas willkührlich, als ich hier ausnahms-
und 11—12 Triolen (Hemiolen) der prolatio mit der Meſ-
habe, ohne daß, wie ſonſt, der wirkliche Wechſel ſpondeiſcher
dazu berechtigte. In der That beſteht Tact 4 eigentlich nur
dochmiſchen Dipodie, alſo aus zwei $^2/_2$-Tacten. Dagegen
ohne Annahme von Triolen keinen glaubhaften Rhythmus.
der Muthmaßung nicht entſchlagen, daß dies nur Winnenbergs
daß auch hier vielmehr ein Dochmius, der einen $^2/_2$- und einen $^3/_2$-
ſtanden habe; etwa:





v. Winnenberg, Chriſtliche Reuter Lieder Nr. 3.

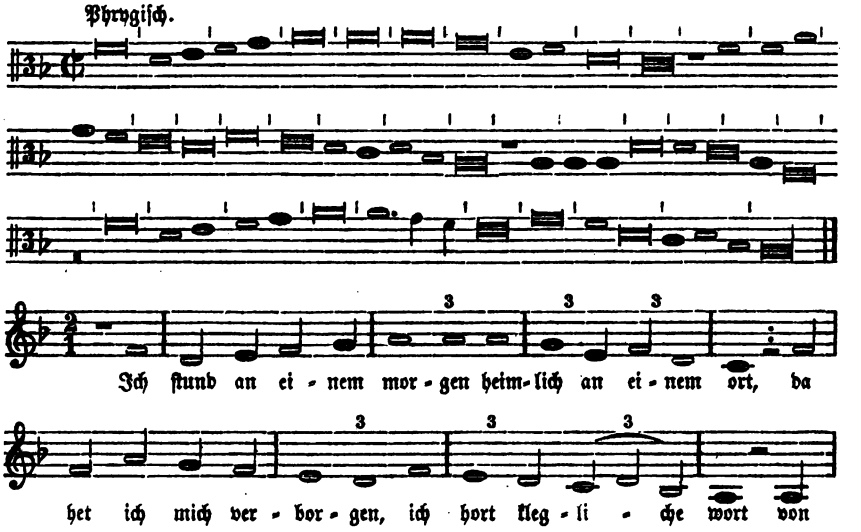
L.

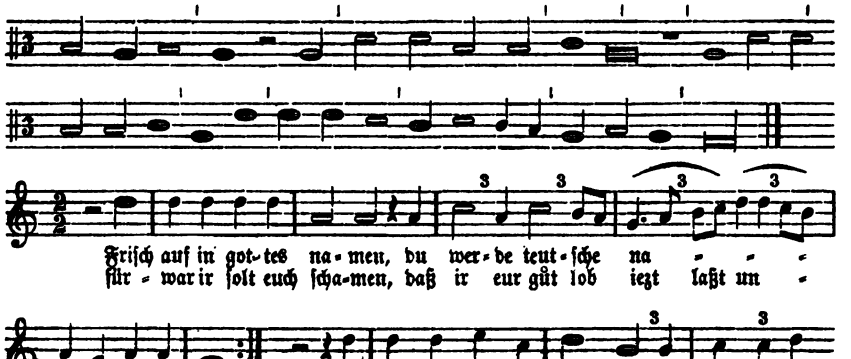
Ich ſtund an einem morgen.

Ton zu Nr. 293, 1515. Nr. 296, 1516 (wol auch Nr. 305, 1517). Nr. 307 b, 1519. Nr. 311, 1519. Nr. 315, 1519. Nr. 317. 1519. Nr. 450, 1534, Nr. 482, 1542. Nr. 533, 1546. Nr. 619, 1553. Nr. 620, 1553 und zu den Liedern im Ton XXXVIII des „Fräuleins von Britanien", 1491—1547.

Die Melodie liegt in zwei nicht weſentlich von einander abweichenden Geſtalten vor, A in drei vierſtimmigen Sätzen von Senfl und B in einem vierſtimmigen Satz von Finck. In zwei anderen Senflſchen Sätzen iſt der Rhythmus verändert; der eine derſelben findet ſich in der Beilage 6 und der Finckſche Satz in Beilage 7.

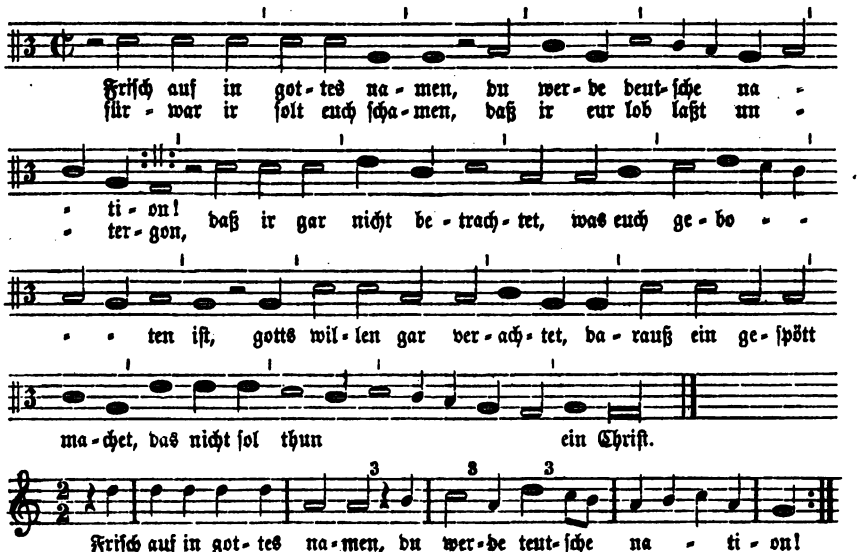
A. Senflſcher Tenor.

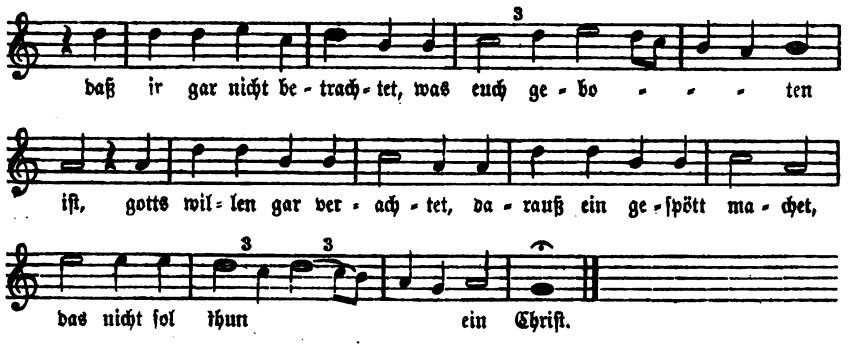




Forster, III Nr. 80.

C. Winnenbergsche Melodie.





Winnenberg, Chriſtliche Reuter Lieder.

Friſch auf ir landsknecht alle.

Siehe: Wolauf ir landsknecht alle.

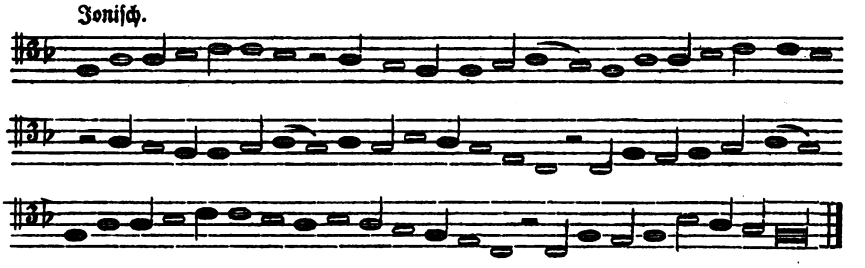
LXI.

Frölich ſo wil ich ſingen mit luſt ein tageweis.

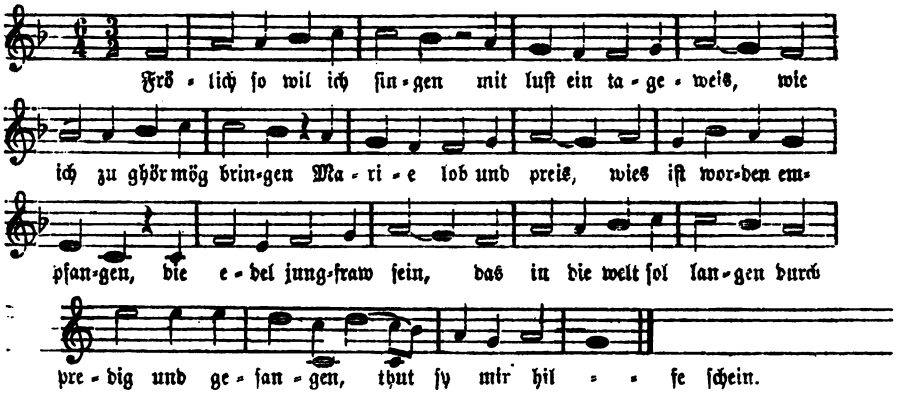
Ton von Nr. 463, 1536. Nr. 605, 1552 *).

Ob die gleichgebauten Lieder auf König Ludwigs von Ungarn Tod Nr. 403 a: „Frölich ſo wil ich ſingen“ und Nr. 403 b: „Kleglich ſo will ich heben an“ von 1526, mithin dann auch das Lied Nr. 490 von 1543“ „in der melodie von köning Ludwig uß Ungarn“ und anhebend: „Aver ſo will mir ſingen“ dieſer Melodie „der Tagweiſe“ oder der von „Die Sonne iſt verblichen“ angehören, bleibt mir zweifelhaft. — Die erſte Melodiezeile, aber auch nur dieſe, entſpricht dem Anfang der bei Tucher Nr. 226 mitgetheilten Melodie zu „Hilf Gott daß mir gelinge“.

Der Schluß iſt mir rhythmiſch zweifelhaft.



*) Die Tonangabe dieſes Liedes lautet: „In der melodei der tageweis“. Die in der Anmerkung hierzu Bd. IV S. 564 geäußerte Muthmaßung, daß damit die Melodie „Die ſonne iſt verblichen“ gemeint ſei, war voreilig.



1 Bl. gr. Fol. o. O. u. J. vor 1506, denn darüber ſteht geſchrieben: [J]ste liber attinet venerabili monasterio S. Quirini In Tegernsee. (Inligatus Anno dm. 1506) Ain ſchöne Tagweis wie Maria iſt Empfangen worden on Erbſünd. — Münchener Bibl., Einblattdrucke b, 1.

XLII.

Frölich ſo wöllen wir heben an.

Ton zu Nr. 596, 1552.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

Gar frölich wil ich ſingen.

Siehe: Frölich ſo wil ich ſingen.

XLIII.

Gennower lied.

Nr. 252. 1507. Ton zu Nr. 508, 1514 Nr. 574, 1648.

Da der Strophenbau des Liedes von Genna, Nr. 252, nach welchem der Ton ſeinen Namen hat, dem des „Toller" Liedes Nr. 157 gleich iſt, und da die beiden obigen Lieder Nr. 508 und 574 in ihren Tonangaben ſagen: „In der wys wie das Toller oder Gennouwer lied" und „wie das lied von Toll oder Gennower", ſo bin ich im Text dieſer beiden Lieder der Annahme gefolgt, daß beide Töne nur verſchiedene Namen derſelben Melodie ſeien. Ein entſcheidender Beweis dafür iſt allerdings nicht vorhanden.

Die „Toller" Weiſe ſ. unten als Ton XCV.

God wet wol, wär uns de lilien bricht.

Siehe: Ich weiß nit was der lilien briſt.

Graf Michels ton.

Siehe: Ton LXIII.

XLIV.

Haraus du hochgeborner hertoch zu Brunſwich gut.

Ton zu Nr. 424, 1530.

Weder Text noch Melodie dieſes Liedes ſind mir vorgekommen.

XLV.

Herzog Chriſtophs Ton.

Ton zu Nr. 226, 1502.

Weder Lied noch Weiſe haben ſich gefunden. Mit Herzog Chriſtoph wird wol Albrechts IV. von Baiern Bruder gemeint ſein. Vielleicht gab es außer unſerer Nr. 162, welche wegen ihres abweichenden Strophenbaues nicht gemeint ſein kann, auf ſeine nicht eben rühmliche Heldenthat von 1485 noch ein anderes Lied, dem dieſer Ton ſeinen Namen dankt.

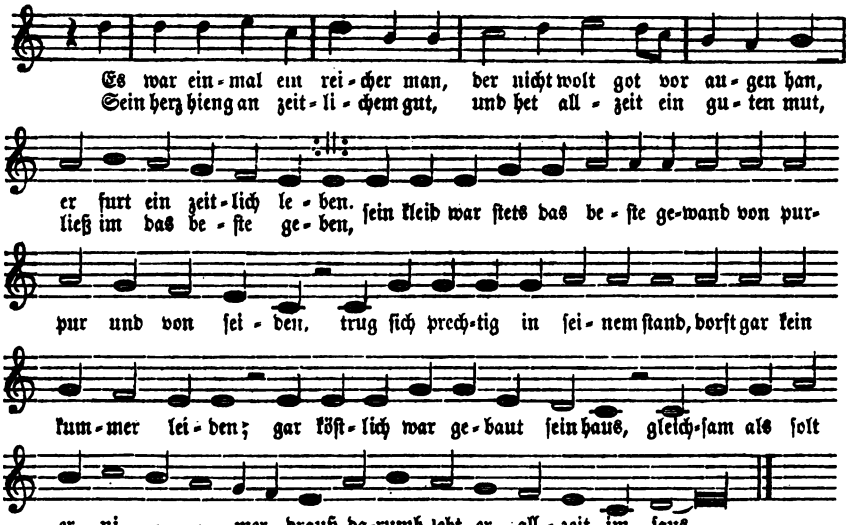
XLVI.

Herzog Ernſt.

Ton zu Nr. 347, 1520.

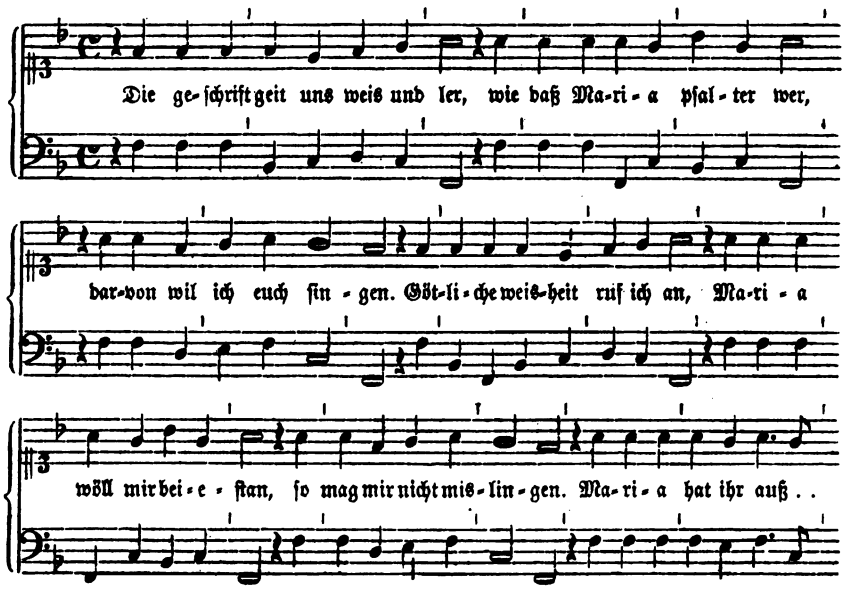
Der Name des Tons ſtammt von dem Liede der Fahrenden auf Herzog Ernſt (Haupt, Zeitſchr. f. deutſches Alt. 8, 477). Da die Geſchichte dieſes Liedes und ſeiner Strophe bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht, ſo wird alſo auch die Melodie nicht jünger ſein. Sie wird ſonſt auch bezeichnet als Bernerweiſe und wie es ſcheint auch als Flammweiſe. Denn das bei Wolff S. 70 (aus Görres) abgedruckte Lied des 16. Jahrhunderts „Geſang will mir nit laßen ruh“ hat die Tonangabe: „In der Flammweiß, darin man hertzog Ernſt ſingt“. Das könnte freilich auch etwas Anderes heißen, nämlich daß um dieſe Zeit der „Herzog Ernſt“ nicht mehr auf ſeine eigene, etwa veraltete, Melodie, ſondern auf die, dem Strophenbau nach mit ihm übereinſtimmende meiſterſängeriſche Flammweis geſungen worden ſei. Dagegen läßt ſich jedoch Zweierlei einwenden: erſtlich iſt es nicht glaublich, daß ein neuer Meiſterſängerton einen ſo bekannten alten Strophenbau, wie den des „Herzog Ernſt“, beibehalten haben ſollte. Und zweitens konnte eine dem 13. Jahrhundert angehörende Melodie in der That nicht alterthümlicher ſein, als die Flammweis in den beiden uns vorliegenden Geſtalten, deren erſte dem Jahr 1555, die andere dem Anfang des 17. Jahrhunderts angehört. Denn ſo verſchieden beide ſind, halte ich ſie dennoch nur für Abkömmlinge derſelben Melodie. Die Weiſe war nämlich von Sixt Buchsbaum um 1500 für ſeinen Marienpſalter „Die geſchrift geit uns weis und ler“ verwendet worden und erlangte dadurch aufs Neue große Verbreitung, wenn man nicht vielmehr umgekehrt ſagen muß, daß ihre alte Beliebtheit zur Verbreitung des Buchsbaumſchen Liedes beitrug. Die Worte dieſes Liedes erſetzte Triller in ſeinem Geſangbuch von 1555 durch ein Lied auf Lazarus, deſſen erſte Strophe hier als Text folgt. Werlin dagegen hat als Text den Buchsbaumſchen Marienpſalter.

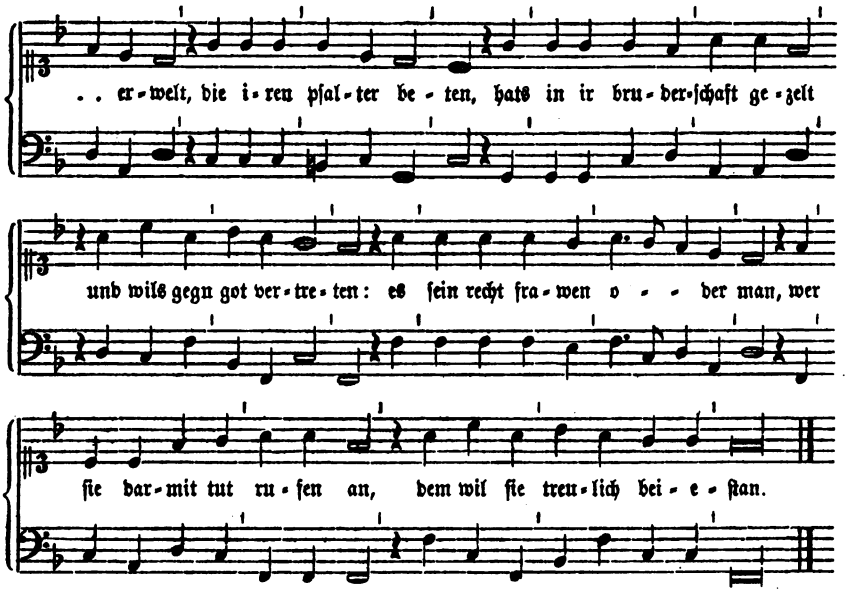
A. Trillers Melodie.



Trillerſches Singebüchlein v. 1555. Das Orginal habe ich leider nicht erlangen können. Muſikdirector Böhme hatte die Güte, mir obige in den Violinſchlüſſel übertragene Abſchrift mitzutheilen.

B. Werlins Melodie.





Werlin Bd. V S. 3678 aus „Catholiſches Geſangbuch ... mit 4 Stimmen componirt, in welchen der Diseant allzeit den Choral führet, Durch Joannem Degen" 8. Bamberg 1628. Statt des Werlinſchen Textes habe ich den correcteren aus Hoffmann, Geſch. des d. Kirchenliedes bis a. Luthers Zeit Nr. 281 untergelegt.

Het voer ein knaepken over Ryn.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

XLVII.

Het was op eenen maendag.

Nr. 15, 13.

Der Text dieſes Liedes fand ſich unter den Papieren des im vorigen Jahrhundert aufgehobenen Genter Frauenkloſters ten Groenenbriele. Eine Nonne dieſes Kloſters, Schweſter Urſula, wußte das Lied aber auch noch zu ſingen; auf dieſem Wege gelangte es zu den jetzt in Elberfeld lebenden Geſchwiſtern Weſtendorp, deren Vater jenes Kloſter kaufte und in eine Fabrik umwandelte. Nach dem Geſang der Weſtendorps zeichnete Arnold die Melodie auf und veröffentlichte ſie in der hier als Beilage 4 mitgetheilten Geſtalt.*)

*) Auch zu dem Liede Nr. 5 b erhielt F. W. Arnold von den Geſchwiſtern Weſtendorp eine Melodie, welche Dr. Crecelius im 2. Bande der Zeitſchrift des Berg. Geſchichtsvereins veröffentlicht hat.

Hilf gott, daß mir gelinge.

Siehe: Ton LXV.

Denn obiges Kirchenlied, welches zu Nr. 501, 1543, als Ton angeführt iſt, ward ſeinerſeits geſungen im Ton: „Möcht ich von herzen ſingen mit luſt ein tageweis".

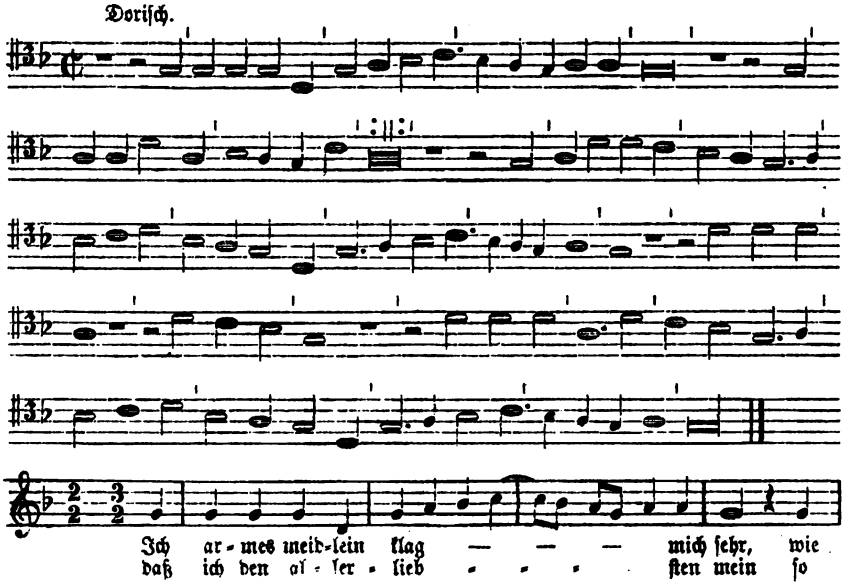
XLVIII.

Ich armes meidlein klag mich ſehr.

Ton zu Nr. 564, 1547.

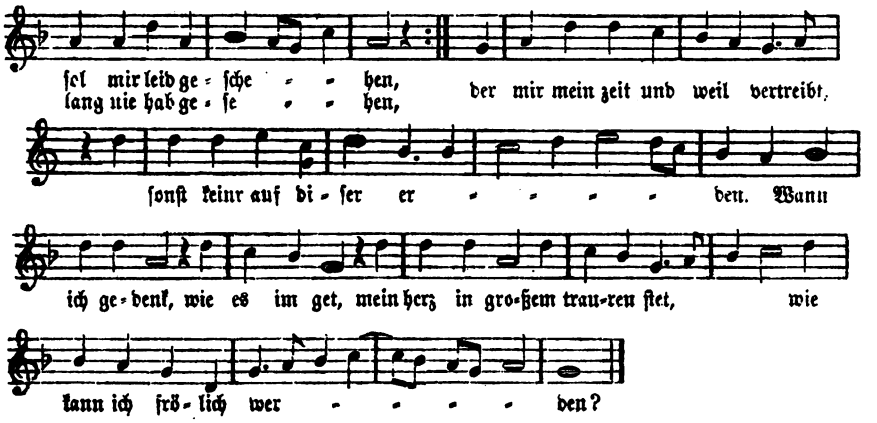
Die Melodie liegt in einem vierſtimmigen Satz von L. Senfl vor *), der ſich in der Beilage 5 findet.

Der Tenor folgt hier, aber freilich gibt er nur ein zweifelhaftes Bild der Melodie. Zu den Worten „Wann ich gedenk, wie es im get" habe ich zwei $^3/_2$-Tacte angenommen, da unmittelbar darauf zu „mein herz in großem" ein ſolcher Tact folgt.



*) Bei Forſter findet ſich, II Nr. 67, ein Lied, welches ebenfalls anhebt: „Ich armes megetlein klag mich ſer", dann aber fortfährt: „daß unfall ſich ie lenger ie mer" ꝛc.. Es hat abweichenden Strophenbau und eine andere Melodie, als unſer Lied Nr. 564, welches in ſeiner erſten Strophe zudem die erſte Strophe des andern in Senfls Bearbeitung vorliegenden Liedes parodirt. Alſo nur die Melodie dieſes letzteren kann mit jener Tonangabe gemeint ſein.

Nach dem Nürnberger Geſangbuch von 1611 ward das Kirchenlied „Ich armer Sünder klag mein Leid" auf den Ton „Ich armes Meidlein" geſungen. Das wird durch ſeine erſte Strophe und ſeinen Strophenbau weiter beſtätigt. Aber die Melodie, mit der dieſes Kirchenlied bei Mich. Prätorius erſcheint (Tucher, Nr. 427), iſt nicht die unſrige.



Forſter, III Nr. 31.

XLIX a.

Ich hab oft hören ſagen,
verachten thut kein gut,
das thut der Franzos klagen.

Ton zu Nr. 601 und 602, 1552.

Die Tonangabe fügt hinzu: „Im ton von der ſchlacht von Pavia". Ein Lied dieſes Eingangs auf die Schlacht von Pavia iſt mir nicht vorgekommen. Die Strophenform iſt zwar achtzeilig, wie diejenige des Pavierliedes Nr. 372, aber ſie entſpricht ihr übrigens zu wenig, als daß man füglich für beide dieſelbe Melodie vorausſetzen könnte.

XLIX b.

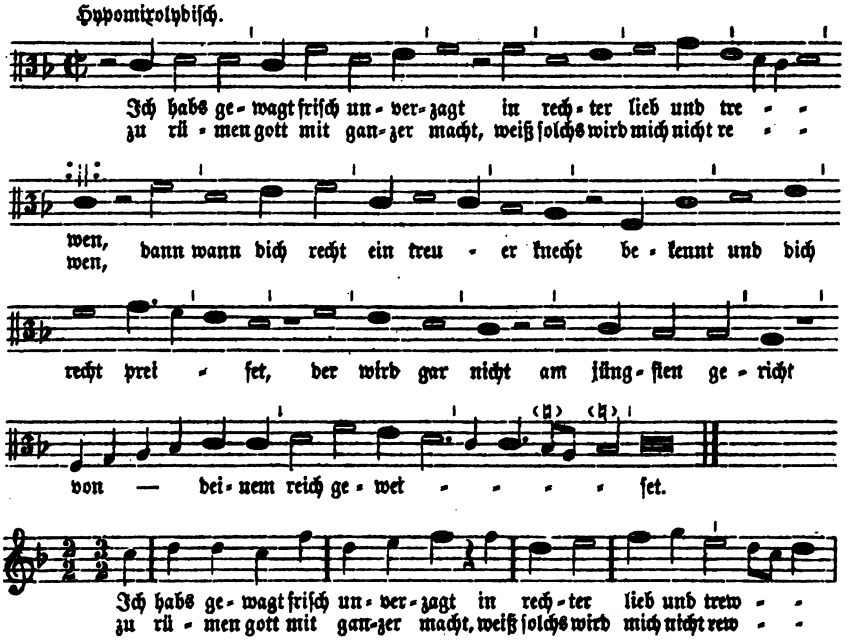
Ich habs gewagt mit ſinnen.

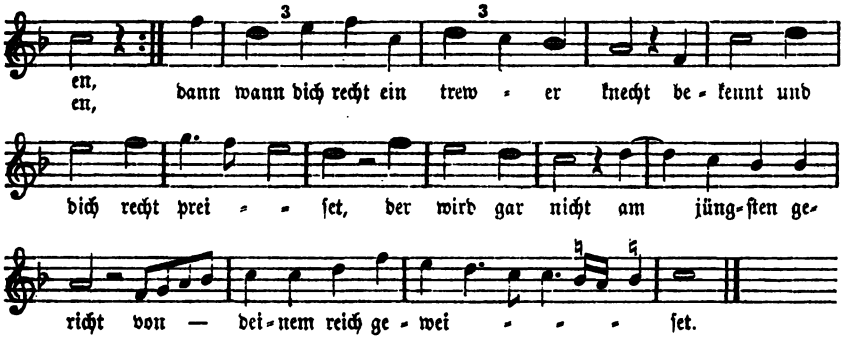
Nr. 349, 1512.

Wie gerne hätte man zu Huttens ſchönem Liede die Melodie! Mit Gewißheit kann ich ſie leider nicht bieten, aber eine Muthmaßung ſei dennoch geſtattet, welche um ſo mehr berechtigt ſcheint, da die Melodie, welcher ſie gilt, ſehr bedeutend iſt.

Bei Winnenberg findet ſich ein Lied, welches erſtens im Weſentlichen den ungewöhnlichen Strophenbau des Huttenſchen Liedes hat und zweitens nicht nur mit denſelben Worten „Ich habs gewagt" anhebt, ſondern überhaupt die vier erſten Zeilen des Huttenſchen Liedes parodirt. In ähnlicher Weiſe pflegt Winnenberg überhaupt mit den Liedern zu verfahren, die er zu „chriſtlichen Reuterliedern" umdichtet, wobei er dann, wenigſtens in allen Fällen, welche ſich controliren laſſen, die Melodie des älteren Liedes beibehält. Das ſind unverwerfliche und triftige Gründe für die Annahme, daß Winnenberg, der ſich im vorliegenden Fall ſichtlich an das Huttenſche Lied anlehnt, auch hier alſo die Melodie deſſelben beibehalten habe.

Nun aber ſang Winnenberg, wie ſich an anderen ſeiner Melodien nachweiſen läßt, um 1580 die alten Lieder nicht mehr genau ſo, wie ſie 50—60 Jahre früher gelautet hatten; für eine urkundlich zuverläſſige Form können daher bei den älteren Liedern ſeine Aufzeichnungen ſchon nicht mehr gelten. Dazu kommt dann noch, daß er den erſten Theil der Strophe im Bau etwas modificirt hat. Zwar daß er die erſte und dritte Zeile bei vier Hebungen ſtumpf ſchließt, während ſie bei Hutten drei Hebungen mit klingendem Schluß haben, iſt melodiſch gleichgültig. Aber daß daneben die zweite und vierte Zeile bei ihm klingend ſtatt ſtumpf reimen, veranlaßte ihn vielleicht zu einer kleinen Aenderung der entſprechenden Muſikzeile. Wir können daher um ſo weniger ſicher ſehen, ob die Melismen dieſer Zeile ſchon dem älteren Liede eigen waren. Der Text iſt bei Winnenberg ſo, wie der folgende Abdruck es zeigt, untergelegt. Die Uebertragung iſt inſofern etwas willkührlich, als ich hier ausnahmsweiſe in den Tacten 4 und 11—12 Triolen (Hemiolen) der prolatio mit der Meſſung $\mathfrak{C}$ $^3/_2$ angenommen habe, ohne daß, wie ſonſt, der wirkliche Wechſel ſpondeiſcher und choreiſcher Maße dazu berechtigte. In der That beſteht Tact 4 eigentlich nur aus einer gewöhnlichen dochmiſchen Dipodie, alſo aus zwei $^2/_2$-Tacten. Dagegen geben Tact 11—12 ohne Annahme von Triolen keinen glaubhaften Rhythmus. Ich kann mich freilich der Muthmaßung nicht entſchlagen, daß dies nur Winnenbergs Schuld ſei, und daß auch hier vielmehr ein Dochmius, der einen $^2/_2$- und einen $^3/_2$-Tact verband, geſtanden habe; etwa:





v. Winnenberg, Chriſtliche Reuter Lieder Nr. 3.

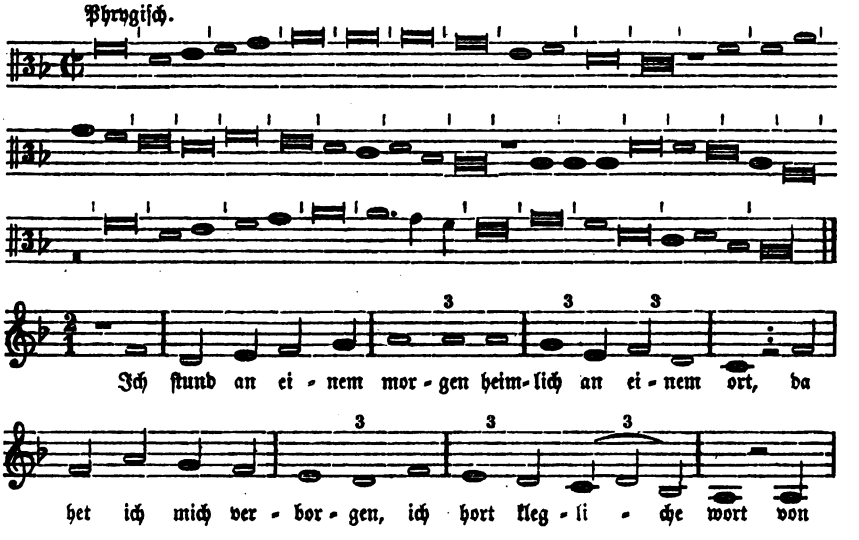
L.

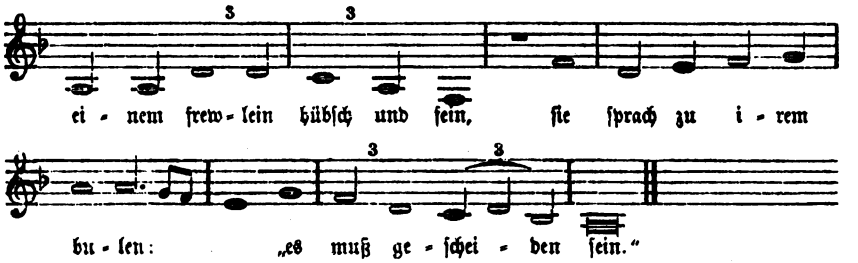
Ich ſtund an einem morgen.

Ton zu Nr. 293, 1515. Nr. 296, 1516 (wol auch Nr. 305, 1517). Nr. 307 b, 1519. Nr. 311, 1519. Nr. 315, 1519. Nr. 317. 1519. Nr. 450, 1534, Nr. 482, 1542. Nr. 533, 1546. Nr. 619, 1553. Nr. 620, 1553 und zu den Liedern im Ton XXXVIII des „Fräuleins von Britanien", 1491—1547.

Die Melodie liegt in zwei nicht weſentlich von einander abweichenden Geſtalten vor, A in drei vierſtimmigen Sätzen von Senfl und B in einem vierſtimmigen Satz von Finck. In zwei anderen Senflſchen Sätzen iſt der Rhythmus verändert; der eine derſelben findet ſich in der Beilage 6 und der Finckſche Satz in Beilage 7.

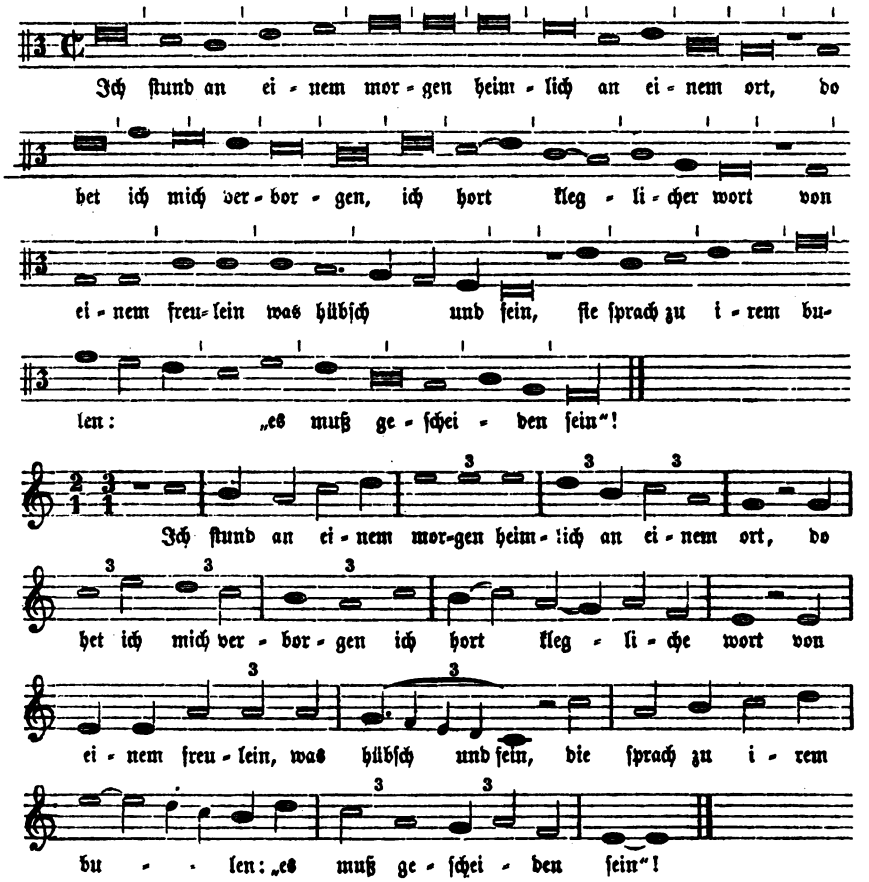
A. Senflſcher Tenor.





Ott I Nr. 22, Nr. 23, Nr. 24. In dieſen drei Bearbeitungen iſt der Tenor gleich. In den darauf folgenden Sätzen Nr. 25—26 dagegen iſt der Rhythmus des Liedes willkührlich geändert.

B. Finckſcher Tenor.



Finck, Nr. 18.

LI.

Ich weiß nit was der lilien briſt.

Oder:

Ich weiß nit was der gilgen bricht.

Nr. 593, 1552.

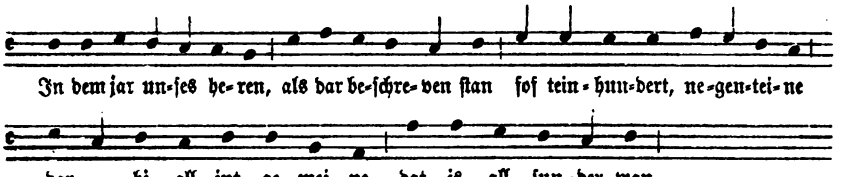
Dieſe Zeile begegnet öfters bei Liedern dieſer Jahre als Tonangabe. Die Melodie habe ich nicht gefunden.

Ich vermuthe, daß die Anfangszeile und die derſelben entlehnte Ueberſchrift des Liedes Nr. 358, 1521: „God wet wol wär uns de lilien bricht" nur eine politiſche, nämlich auf die franzöſiſche Lilie gewandte Parodie jener Zeile iſt, daß alſo Nr. 358, welches mit Nr. 593 gleichen Strophenbau hat, mit ihm dem Tone „Ich weiß nit was der lilien briſt" angehört. Die Zeile „Gott weiß wer uns die lilien bricht" erſcheint dann wieder in einigen Handſchriften als Tonangabe zu dem Liede Nr. 581, 1549.

LII.

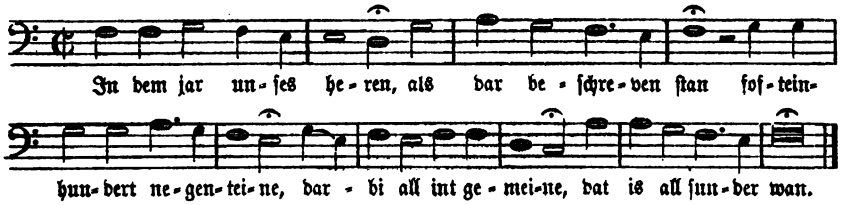
In dem jar unſes heren.

Nr. 325, 1519.



Aus einer Handſchrift gedruckt bei Lüntzel: Stiftsfehde S. 260; daraus hier.

Ob man den Schlüſſel für F oder C hält, iſt glücklicherweiſe inſofern gleichgültig, als Beides dieſelben Verhältniſſe gibt. Die Melodie, in der die entſcheidende Quarte nicht vorkommt, kann ſo gut mit dem Baßſchlüſſel lydiſch, wie mit dem Tenorſchlüſſel joniſch ſein. Ueber die genauen rhythmiſchen Verhältniſſe erhält man durch dieſe Noten keinen Aufſchluß. Die einfachſte Menſurirung ſcheint mir folgende zu ſein:



In gottes namen heb ich an.

Siehe: Bruder Claus. Ton XIV.

LIII.

Inſpruck ich muß dich laßen.

Ton zu Nr. 563, 1547. Nr. 567, 1547.

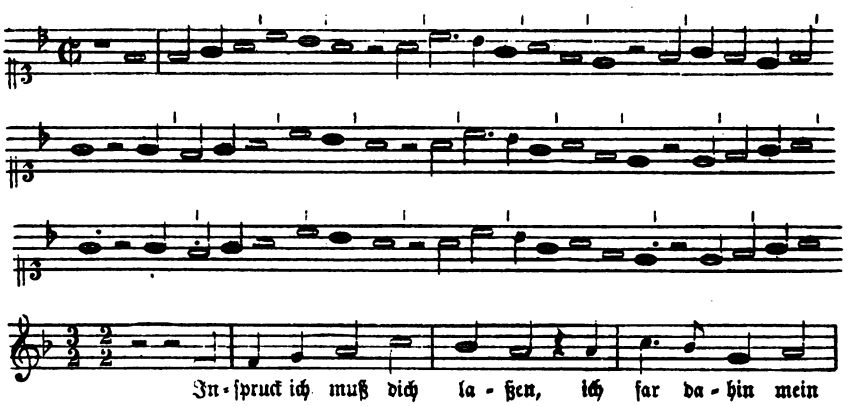
In Betreff des letzten der genannten Lieder findet eine, unter den Liedweiſen des 16. Jahrhunderts ſich mehrmals wiederholende Eigenthümlichkeit ſtatt. Die Melodie „Inſpruck ich muß" hatte Heinrich Iſaac in dem als Beilage 8 mitgetheilten vierſtimmigen Satz, was damals noch ungewöhnlich war, nicht zum Tenor, ſondern zum Discant und zur Oberſtimme gemacht. Den Tenor dieſes Satzes wird er demnach frei dazu erfunden haben. Dieſen neuen Iſaacſchen Tenor nun verwandte wieder J. v. Brant in dem als Beilage 9 mitgetheilten vierſtimmigen Satz für das Lied auf Caspar Pflug, Nr. 567. Und zwar brauchte er wiederum dieſen Iſaacſchen Tenor zum Discant ſeines Satzes, indem er abermals einen neuen, melodiſch jedoch nicht mehr ſelbſtändigen Tenor dazu ſetzte. So erzeugte alſo die Grundmelodie auf contrapunktiſchem Wege einen Abkömmling und beide gefielen den Meiſtern ausnahmsweiſe beſſer für die Oberſtimme, als der allgemeinen Gewohnheit gemäß für den Tenor.

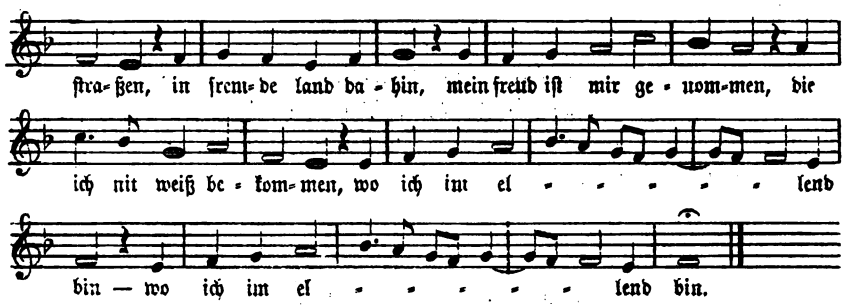
Heinrich Knauſt dichtete für ſeine 1571 erſchienenen „Gaſſenhauer, Reuter- und Berg-Liedlein, chriſtlich moraliter und ſittlich verändert" eine geiſtliche Parodie dieſes Liedes: „O welt ich muß dich laſſen". (Vgl. Winterfeld, I S. 85.) Mit dieſem Text erſcheint dann auch die Melodie ſeit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in den kirchlichen Geſangbüchern, aber bereits verflacht. (Vgl. Winterfeld l. c. I Muſ.-Beil. Nr. 100; Tucher, Schatz ꝛc., Nr. 181.) In gänzlich abgeſchliffener Geſtalt hat ſie ſich in der Choralmelodie „Nun ruhen alle Wälder" bis heute im proteſtantiſchen Kirchengeſang erhalten.

Es folgt hier als A der Iſaacſche Discant und als B ſein Tenor, der Brantſche Discant.

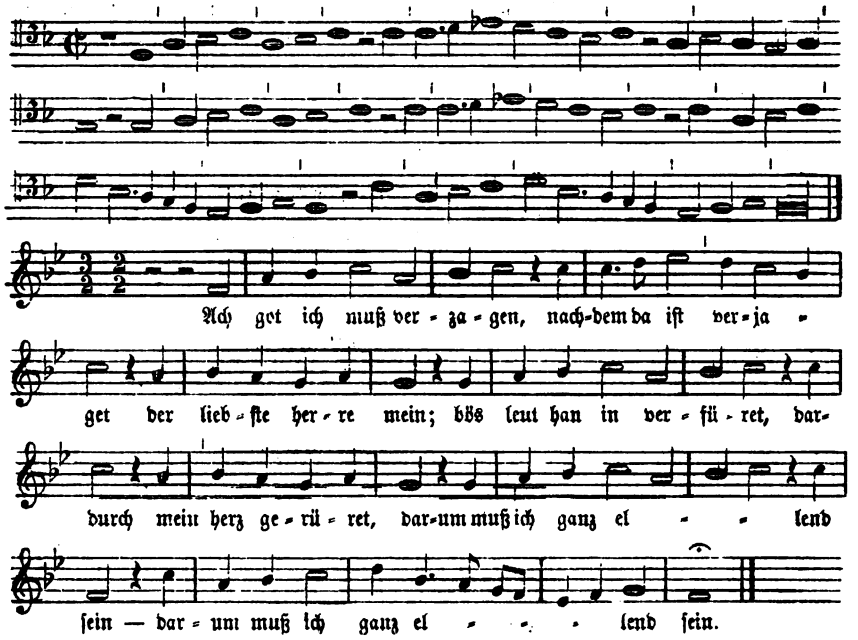
A iſt joniſch; B genau genommen mixolydiſch, doch bei Brant auch joniſch behandelt.

A. Iſaacſcher Discant.





B. Iſaacſcher Tenor und Brantſcher Discant.



Forſter, I Nr. 36; auch abgedruckt bei Winterfeld l. c. I Muſikbeilage 100 a, und Forſter IV Nr. 14.

LIV.

Johannes thut uns ſchreiben.

Ton zu Nr. 378, 1525.

Es iſt Michael Styfels Lied „Von der Chriſtförmigen, rechtgegründten leer Doctoris Martini Luthers", Wackernagel, D. Kirchenlied Bd. III Nr. 107. Dies Lied ward aber in Bruder Veiten Ton gedichtet und geſungen. Mit obiger Tonangabe iſt alſo die Melodie des Bruder Veit Ton XV gemeint.

LV.

It geit tegen der ſomertid, dat manich landsknecht im felde lit.

Ton zu Nr. 397, 1525.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

LVI.

Kehr wider, glück mit frewden.

Ton zu Nr. 565, 1547.

Die Melodie findet ſich nur in einem vierſtimmigen Satz; ſ. Beilage 10. Sie iſt aber dort ſo ſtark durch Melismen gedehnt, daß ihre einfache Form ſich nicht mehr mit Sicherheit daraus erkennen läßt.

Mixolydiſch.

LVII.

Kompt her zu mir ſpricht gottes ſon.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

LVIII.

Von König Ludwig auß Ungern.

Nr. 403 a und b, 1526; von dieſem Liede ſtammt der Name des Tons. Ton zu Nr. 490, 1543.

Unter ihrem eigenen Namen hat ſich die Weiſe nicht gefunden. Da aber Nr. 490 Strophe 11 die erſte Strophe des Liedes „Die ſonne iſt verblichen“ parodirt, ſo könnte man danach vermuthen, daß das Lied vom König von Ungern auf dieſe Melodie, Ton XXIV, geſungen ſei. Den gleichen Strophenbau hat auch bei faſt gleicher Eingangszeile mit Nr. 403a die „Tagweiſe“: „Frölich ſo wil ich ſingen“; Ton XLI.

Von des künigs tochter.

Siehe: O daß ich kund von herzen.

LIX.

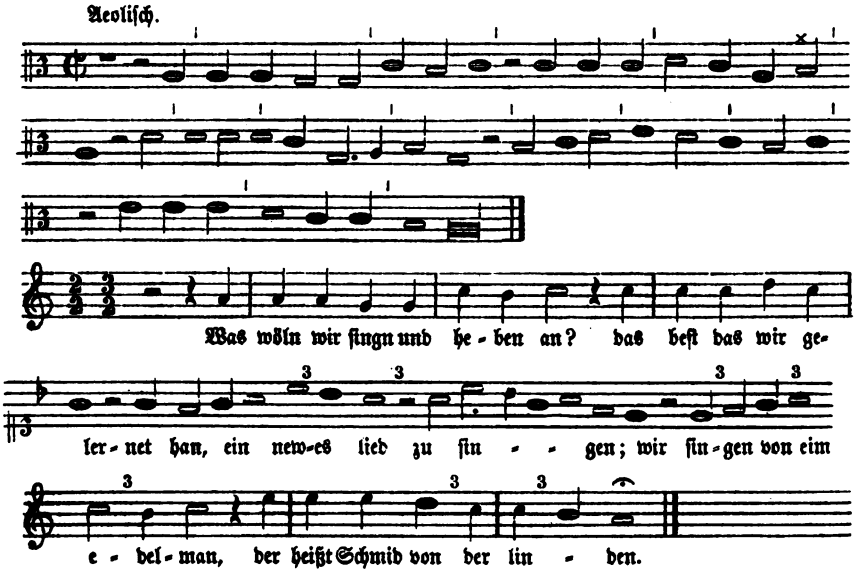
Lindenſchmid.

Nr. 178; c. 1490. Ton zu Nr. 184, 1492 (nach einer Wolfenb. Handſchr. dieſes Liedes). Nr. 186, 1492 (nach Qu. C dieſes Liedes). Nr. 578, 1548.

Nr. 178 A beginnt: „Es iſt nit lang daß es geſchach“; Nr. 178 B: „Was wöllen wir ſingen und heben an, das beſt das wir gelernet han“; Nr. 184 beginnt: „Wille gi horen ein nie gedicht“; Nr. 186: „Wille gi horen ein nigen rei“; und Nr. 578: „Was wöllen wir aber heben an“.

In einem Exemplar des Liedes Nr. 526 „Ach Karle großmechtiger man", welches mit dem Lindenſchmid gleichen Strophenbau hat, findet ſich handſchriftlich folgende Melodie unter der Ueberſchrift „Linden Schmid Thon".

Vgl. übrigens Ton CV: „Was wöllen wir aber heben an".



Handſchriftlich eingetragen in ein Exemplar von Nr. 526 Qu. B, 6 Bl. 4° o. O. 1546; German. Muſeum. — An der mit × bezeichneten Stelle ſteht im Original eine Semibrevis ſtatt Minima.

LX.

Lobt gott ir fromen Chriſten frent euch und jubilirt.

Ton zu Nr. 545, 1546. Nr. 591, 1551.

Das Hailmannſche Lied, nach dem die Melodie hier benannt iſt, ward in Bruder Beiten Ton geſungen. Vgl. alſo Ton XV.

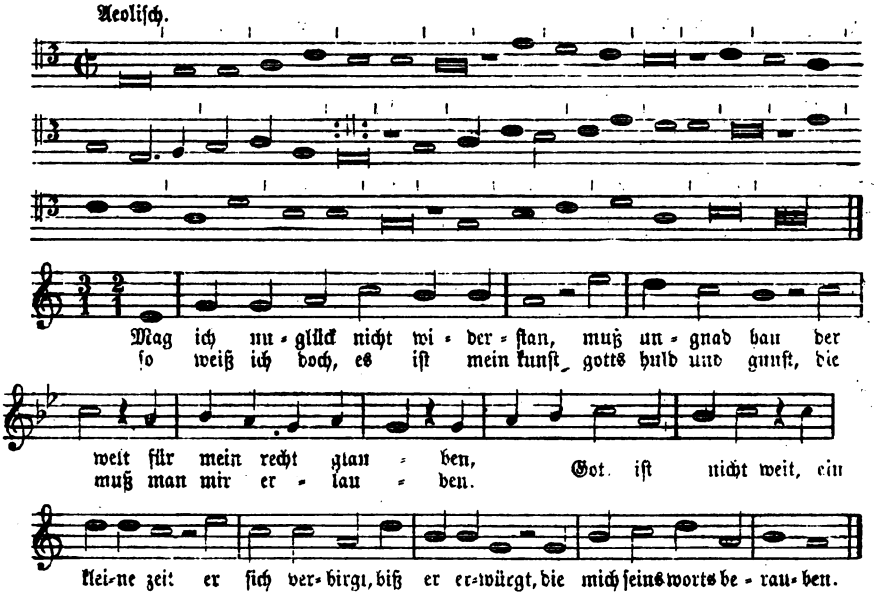
LXI.

Mag ich unglück nicht widerſtan.

Lied der Königin Maria von Ungarn; Wackernagel, d. deutſche Kirchenlied Bd. III S. 119, Nr. 157; Goedeke-Tittmann, Liederb. S. 202. Ton zu Nr. 532, 1546. Nr. 547, 1547. Nr. 559, 1547. Nr. 560, 1548.

Durch die Tonangabe zu Nr. 532 wird außer Zweifel geſtellt, welche Melodie gemeint iſt; es heißt nämlich dort: „welchen ton etwan Ludwig Senfl vor jaren gemacht hat". Damit iſt das vierſtimmige Senflſche Lied bei Forſter I 102 gemeint,

was zum Ueberfluß noch durch den Umstand, daß Qu. B des Liedes Nr. 532 wirklich den Tenor dieses Satzes als Melodie mittheilt, erhärtet wird. Der Ausdruck „welchen Ton . . Senfl . . gemacht hat" scheint mir zugleich zu beweisen, daß nicht nur die vierstimmige Bearbeitung, sondern auch (was Tucher I S. 55 für noch unerwiesen hält) die Melodie von Senfl herrührt. Sie ist, für verschiedene Texte verwendet, in den kirchlichen Gesang übergegangen. Den von Wackernagel l. c. angeführten Druck des Liedes „Mag ich unglück nicht widerstan", welcher gleichfalls die Melodie enthält, habe ich nicht gesehen.



4 Bl. 4° 1547, Qu. B des Liedes Nr. 532, genau übereinstimmend mit dem Tenor bei Forster I 102. Im Schumannschen Gesangb. von 1539, im Babstschen von 1545 u. s. w. ist der Rhythmus ein wenig verändert, indem die 2 Schlußtacte $^2/_1$ u. $^3/_1$ des ersten Theils in drei $^2/_1$-Tacte erweitert und im zweiten Theil nach „weit" und „verbirgt" Pausen eingeschoben werden.

Es gibt noch eine zweite Melodie zu diesem Liede im Tenor eines vierstimmigen Satzes von Caspar Bohemus bei Forster I 51, welche sich aber nicht weiter verbreitet zu haben scheint. Ferner ward der Text in einer Ueberarbeitung zu einer vierzehnzeiligen Strophe erweitert (Wackernagel l. c. Nr. 158) und in dieser Gestalt ward das Lied auf die Melodie: „Ungnad beger ich nicht von ir" gesungen.

LXII.

Der neue Ton von Mailand.

Nr. 361, 1522; es scheint wenigstens, als ob der Ton diesem Liede auf den mailändischen Krieg seinen Namen verdanke. Ferner Ton von Nr. 371, 1525.

Ich vermuthe, daß der Ton nach diesem letzteren Liede später den Namen des Paviertones annahm und also auch die zu diesem fünfzeiligen Paviertone, Ton LXXVIII,

gehörigen Lieder auf ſeine Melodie geſungen wurden. Auch das vierzeilige Lied Nr. 590 A, 1553, ſcheint dieſem Tone anzugehören.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

Merkt auf, ir reitersknaben.

Siehe: Wolauf, ir reitersknaben.

LXIII.

Graf Michels ton.

Ton zu Nr. 223, 1502.

Weder Melodie noch das Lied, dem er angehört, hat ſich gefunden. Vielleicht ein Lied auf Graf Michael von Wertheim? Vgl. Bd. I und II im Namensverzeichniß.

LXIV.

Mit hauſen ſeind wir gezogen wol in das Niderland.

Ton zu Nr. 606, 1552.

Weder Lied noch Melodie hat ſich gefunden.

Mit luſt ſo wil ich ſingen.

Siehe: Möcht ich von herzen ſingen.

LXV.

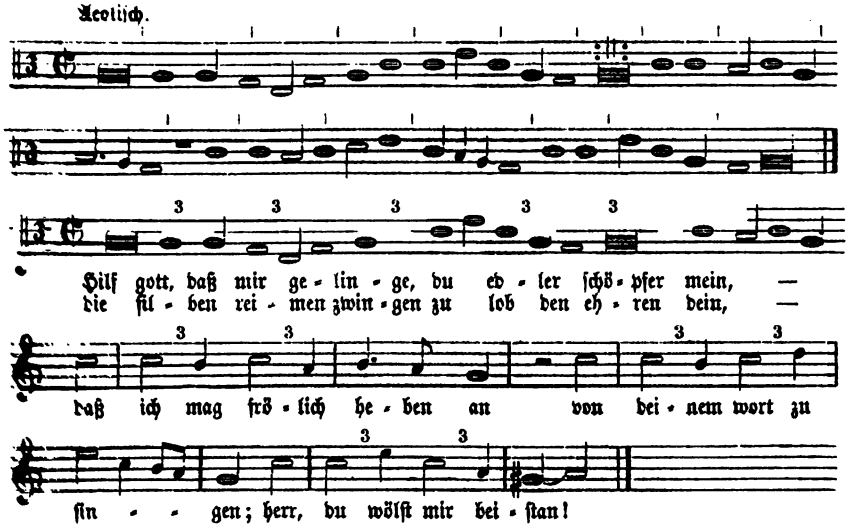
Möcht ich von herzen ſingen mit luſt ein tageweis.

Oder:

Mit luſt ſo wil ich ſingen ein ſchöne tageweis.

Ton von Nr. 573, 1548: „Mit luſt ſo will ich ſingen Coſtanz zu lob und ehr". Aber auch von Nr. 501, 1543: „Frölich ſo wil ich ſingen ain ſchöne tageweis", denn das Kirchenlied, welches zu dieſem Liede als Ton angeführt wird: „Hilf gott daß mir gelinge", ward eben wieder auf den Ton „Möcht ich von herzen ſingen" gedichtet. Durch dies Kirchenlied iſt uns die Melodie erhalten*).

*) Eine andere, zuerſt, ſo viel ich weiß, im Melodeyen Geſangbuch, Hamburg S. Rüdinger 1604, erſcheinende Melodie zu dem Liede „Hilf Gott daß mir gelinge", kann für jene älteren Lieder wol nicht in Betracht kommen, weshalb ich ſie hier übergehe.



Im Babſtſchen Geſangbuch ſeit 1545. In den ſpäteren Geſangbüchern weicht die Geſtalt der Melodie mannigfach ab; die obige ſcheint, wie ſie die älteſte vorliegende Aufzeichnung iſt, ſo auch die urſprünglichſte Form des Liedes zu enthalten.

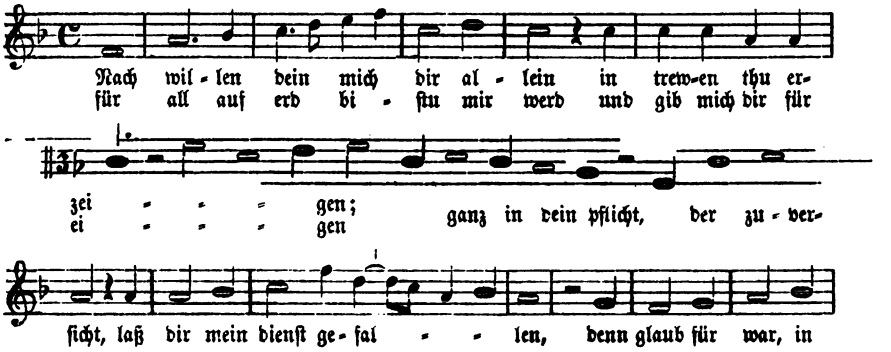
LXVI.

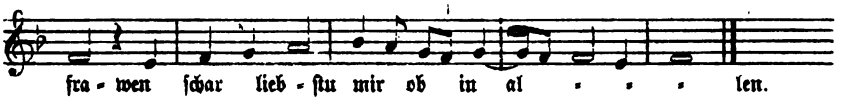
Nach willen dein.

Ton von Nr. 423, 1530. Nr. 584, 1550.

Die Melodie findet ſich in einem vierſtimmigen Satz von Paul Hoffheymer, Beilage 11, und zwar ſcheint mir der Tenor, wie gewöhnlich, die Melodie zu enthalten. Doch muß ich bemerken, daß Winnenberg für Nr. 14 ſeiner Reuterlieder, eine geiſtliche Umdichtung des Liedes „Nach willen dein", nicht den Tenor, ſondern den Discant des Hoffheymerſchen Satzes als Melodie benutzt.

Der joniſche Tenor lautet:





Forſter, I 43.

LXVII.

Nawerrenton.

Nr. 275, 1513; von dieſem Liede hat, wie deſſen Tonangabe lehrt, das Bündenerlied den zweiten Namen des Nawerrentons erhalten. Als Ton angeführt zu Nr. 290, 1515. Nr. 311, 1519.

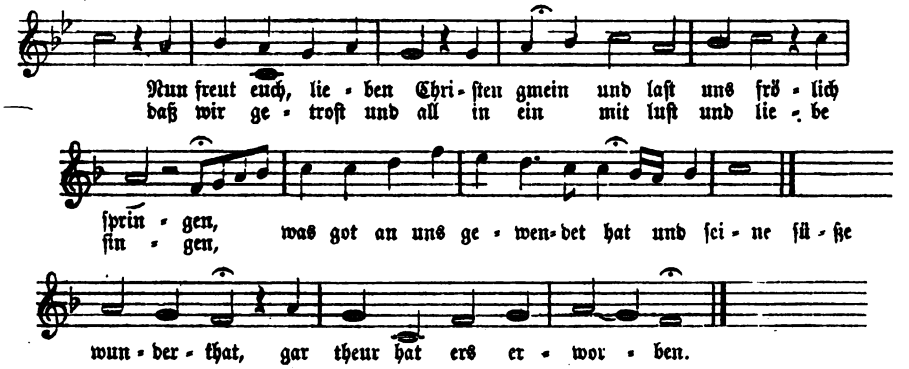
Vgl. alſo Ton XVI.

LXVIII.

Nun freut euch, lieben Chriſten gmein.

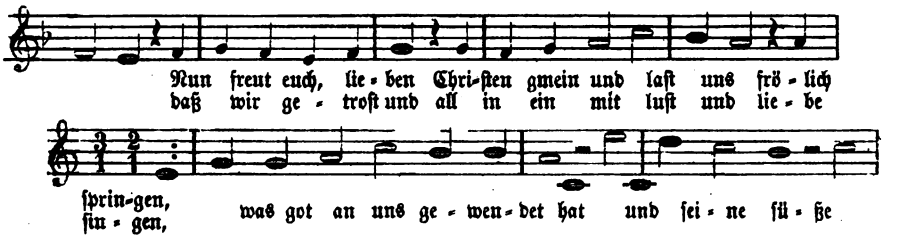
Ton von Nr. 405, 1526.

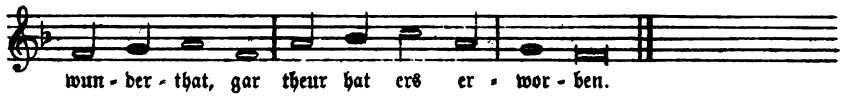
Das Lutherſche Lied erſcheint zuerſt in den Wittenberger 8 Liedern mit der joniſchen Melodie:



Hier nach dem Dresd. Cod. M 53.

Seit dem Klugeſchen Geſangbuch von 1535 erſcheint als zweite Melodie zu dieſem Liede die, jetzt gewöhnlich nach dem Liede „Es iſt gewißlich an der Zeit" benannte gleichfalls joniſche Melodie:





Hier nach dem Schumannſchen Geſangb. v. 1539.

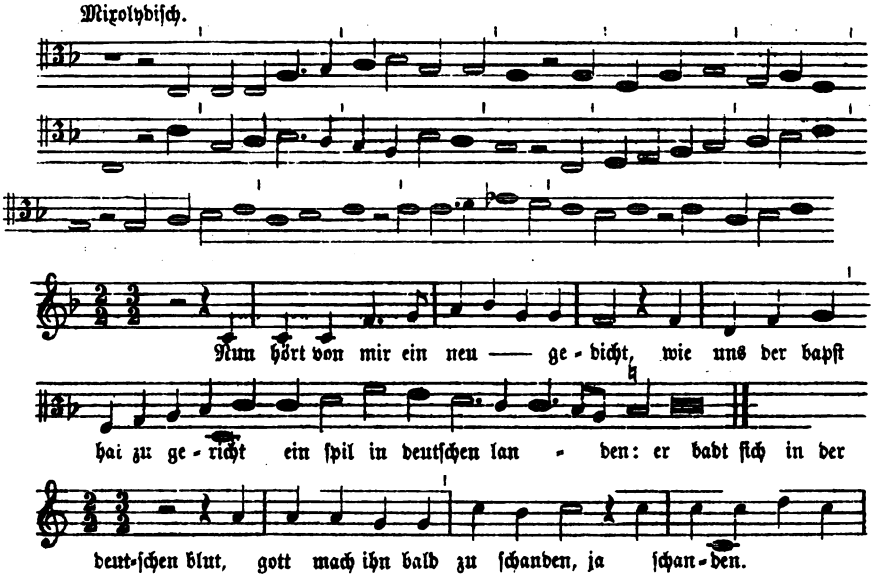
LXIX.

[Nun hört von mir ein new gedicht.]

Nr. 589, 1551.

Die Tonangabe dieſes Liedes lautet in der Handſchrift: „Im ton, wie folgt, oder: Es geht ein friſcher ſommer daher", worauf dann die unten ſtehende Melodie folgt. Daß es eine neue Melodie zu dieſem Liede ſei, iſt mir weniger wahrſcheinlich, als daß der Schreiber ihren älteren Namen nicht gewiß gewußt habe. Der Anfang des Liedes, zu dem ſie mitgetheilt wird, verglichen zu dem von Nr. 245, könnte auf die Vermuthung führen, daß es die Weiſe der „beheimer ſchlacht" ſei. Vergl. Ton X.

Mixolydiſch.



Dresdner Bibl. Cod. M 53.

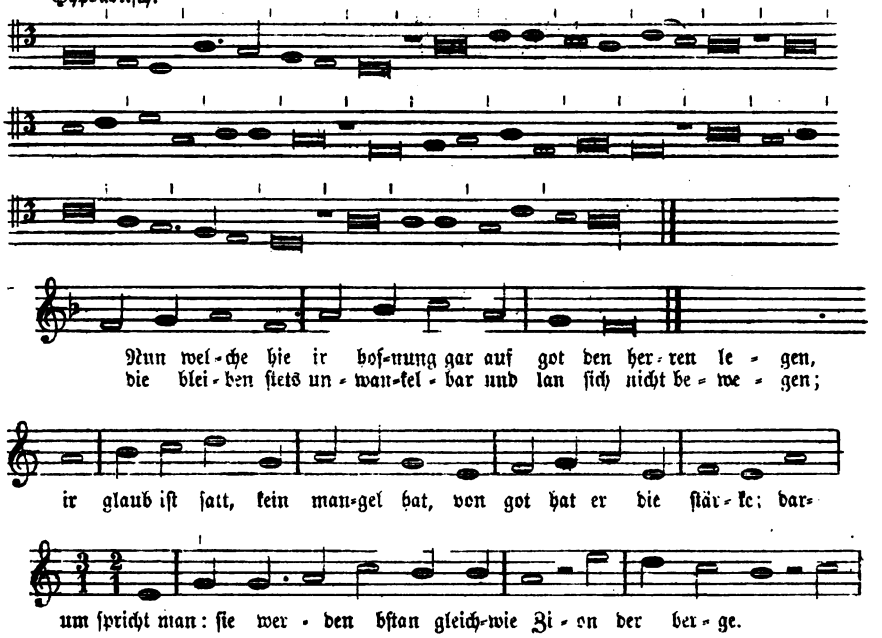
LXX.

Nun welche hie ir hofnung gar.

Ton von Nr. 514, 1545.

Die Melodie des Liedes „Nun welche" ꝛc. über Pſ. 125 Qui confidunt in domino erſcheint zuerſt im „Dritten Theil Straßburger Kirchenampt" von 1525. (Winterfeld I 136.)

Hypoäoliſch.



Hier aus Dresd. Cod. M 53. Sollte die Semibrevispauſe, welche der Schreiber zwiſchen Schluß- und Anfangsnoten der Zeilen geſetzt hat, wirklich als Pauſe gelten, ſo müßte die folgende Note eine Semibrevis ſtatt der Brevis ſein. In den älteſten Geſangbüchern (vgl. Tucher, Nr. 333) fehlt die Pauſe überhaupt; ich habe ſie daher auch in der Uebertragung weggelaſſen und nehme an, daß der Schreiber des Dresd. Cod. nur die Fermaten damit andeuten wollte.

Nun wend ir hören ſingen.

Siehe: Benzenauer. Ton XIII.

LXXI.

Nun wil ich aber heben an.

Nr. 108, 1457.

Dies Lied, das noch im 16. Jahrhundert beliebt war, wie die Drucke zeigen, hatte ſeine eigene Melodie, denn die Tonangabe lautet in den Drucken: in ſeiner eigenen Melodie oder im Ton des Lindenſchmid. Gefunden hat ſie ſich nicht.

Nun wil ich mir nit grauſen lon ſprach ſich die keiſerliche kron.

Siehe: So wil ich mir ꝛc. Ton LXXXIX.

LXXII.

An wil ik mi nicht gruſen lan
und ſchold de boden . . . .

Ton von Nr. 566, 1547.

Der Strophenbau iſt achtzeilig, es muß alſo eine andere Melodie als die des voraufſtehenden ſechszeiligen Liedes „So wil ich mir nit grauſen lan“ ſein. Gefunden hat ſie ſich nicht.

LXXIII.

Nun wil ichs aber heben an

oder:

Nun wil ſich aber heben an.

Ton von Nr. 576 und 577, 1548.

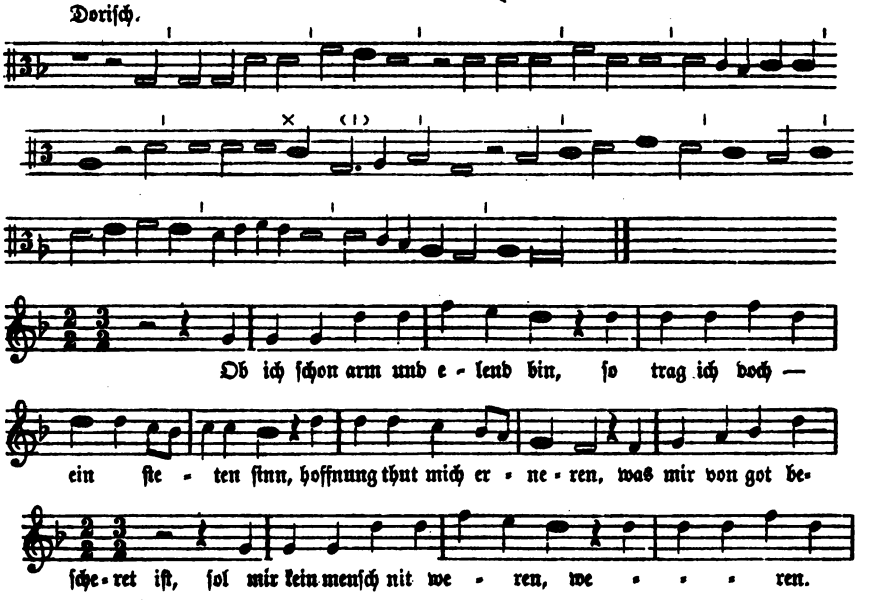
Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

LXXIV.

Ob ich gleich arm und ellend bin
ſo trag ich doch ain ſteten ſinn.

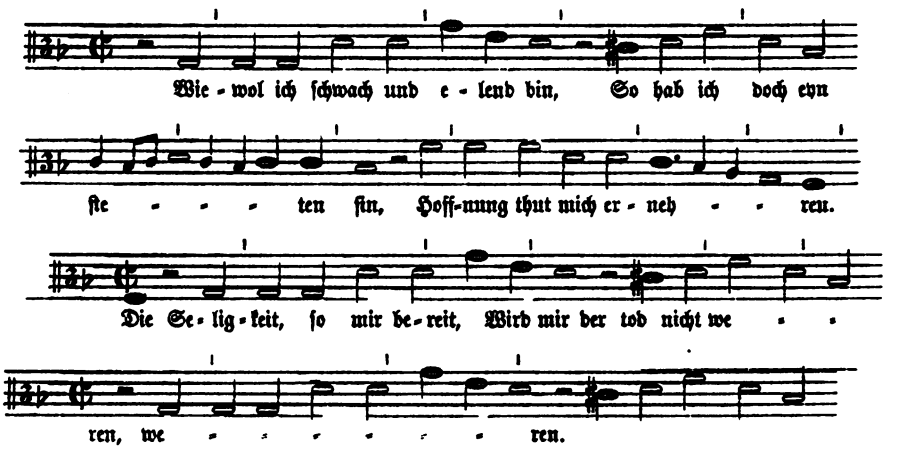
Ton von Nr. 593.

A. Dresdener Codex M 53.



Dresd. Bibl. Cod. M 53; zum Text: „Bis mir gnedig o herre gott". An der mit × bezeichneten Stelle ist jedenfalls ein Schreibfehler: entweder ist, wie ich in der Uebertragung angenommen habe, das zweite c zu streichen, oder, worauf die Winnenberg'sche Fassung führen könnte, hinter dem zweiten c ist ein Melisma ausgefallen.

B. Winnenberg.



Winnenberg, Christliche Neuter Lieder Nr. 7.

LXXV.

Och wilt gi horen ein nüwes lied und wat für Münſter is geſchiet.

Ton von Nr. 493, 1543.

Ich vermuthe, daß diese Worte nur die niederdeutsche Uebersetzung (oder Grundform) der ersten Zeilen von Nr. 457 sind.

LXXVI.

O daß ich künd von herzen.

Oder:

Daß ich künd von herzen.

Ton von Nr. 307a, 1519.

Die Tonangabe fügt hinzu: es sei das Lied „von eines künigs tochter". Gemeint ist das in Wackernagels Bibliogr. Nr. 86 und in Wellers Repert. Nr. 73 aufgeführte Lied. Gesungen ward es aber im Ton „Es wonet lieb bei liebe". Vgl. also Ton XXXV.

O du armer Judas.

Siehe: Ach du armer Judas.

O got in deinem höchſten thron.

Siehe: Ach got in deinem höchſten tron.

LXXVII.

O got verleih uns dein genad.

Ton von Nr. 561, 1547.

Das geiſtl. Lied dieſes Eingangs ward auf die Melodie „Mag ich unglück nit widerſtan" geſungen. Vgl. alſo Ton LXI.

LXXVIII.

Pavierton.

Der fünfzeilige. Ton zu Nr. 603, 1552. Nr. 614, 1553. Nr. 623, 1554.

Damit dürfte die Melodie des Pavierliedes Nr. 371, alſo der „neue Ton von Mailand", Ton LXII gemeint ſein.

LXXIX.

Pavierton.

Der ſechszeilige. Ton von Nr. 452, 1534. Nr. 535, 1546.

Der Ton hat ſeinen Namen von dem Liede Nr. 369, 1525. Da aber dies Lied die Tonangabe hat: „Sie ſind geſchickt zum ſturm", ſo iſt dieſer ſechszeilige Pavierton nur ein anderer Name für jene Melodie, Ton LXXXVII.

LXXX.

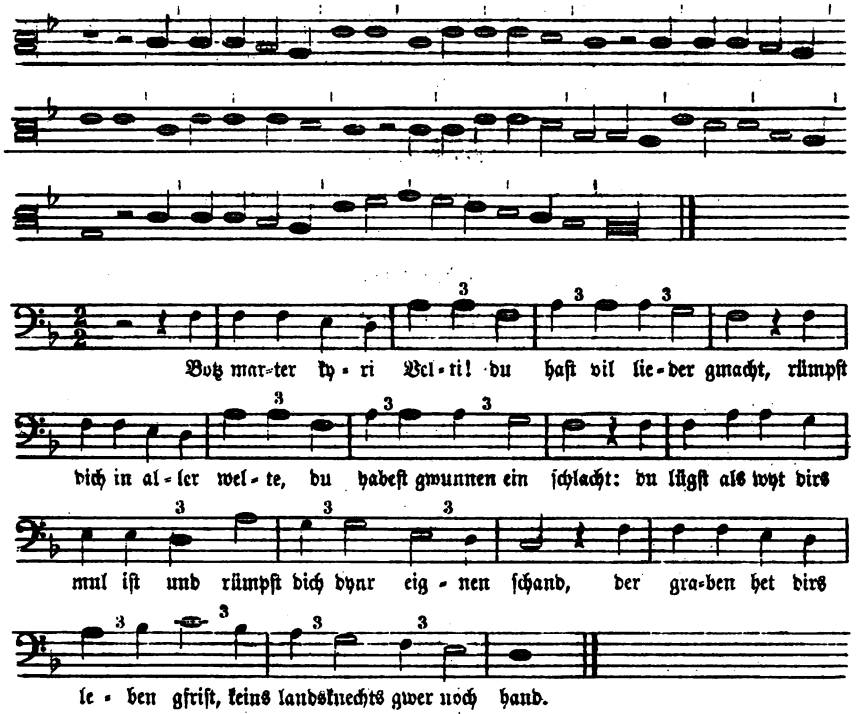
Pavierton.

Der achtzeilige. Nr. 372, 1525. Ferner Ton von 411, 1529. Nr. 540, 1546.

Die Melodie, die nach der Tonangabe von Nr 372 eine neue, zu dieſem Liede gemachte, war, alſo dem Jahre 1525 angehört, hat ſich unter dieſem ihren Namen nicht gefunden.

Nicolaus Manuels Lied „Botz marter kyri Velti" Nr. 362 kann, wenn es mit dieſer Tonangabe ſeine Richtigkeit hat, da es ſchon dem Jahre 1522 angehört, urſprünglich alſo noch nicht auf die erſt 1525 gemachte Pavierweiſe geſungen ſein. Aber nach den Drucken ward es ſpäter wirklich auf dieſelbe geſungen. Ob nun die Notirung dieſes Manuelſchen Liedes, welche ſich in den Tſchudiſchen Sammlungen findet, die Melodie, auf welche es zuerſt, oder unſere Pavierweiſe, auf welche es

ſpäter geſungen ward, enthält, läßt ſich nicht beſtimmt ſagen. Da aber Tſchudis Aufzeichnung jedenfalls in die Zeit fällt, wo nach Ausſage der Drucke Manuels Lied ſchon zur Pavierweiſe geſungen zu werden pflegte, ſo ſpricht die Wahrſcheinlichkeit für letztere. Ich ſtelle alſo dieſe Melodie mit dem Text des Liedes von Bicocca hierher *).



Tſchudiſche handſchriftl. Samml.; St. Galler Bibl. Cod. 1225 pag. 680.

LXXXI.

Des pfalzgrafen ton da er die drei fürſten fieng.

Ton von Nr. 227, 1502.

Gemeint iſt mit dieſer Tonangabe ohne Zweifel das Lied Nr. 117, 1462. Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

Reuterton.

Siehe: Von erſt ſo wölln wir loben.

*) Die in Grüneiſens Nic. Manuel, wol aus dem Zürcher Exemplar von Tſchudis Handſchriften, abgedruckte Melodie leidet an mehrfachen Fehlern. Die oben mitgetheilte Melodie hatte Dr. Götzinger die Güte, mir aus dem St. Galler Exemplar abzuſchreiben.

LXXXII.

Sanct Jörg du edler ritter.

Ton von Nr. 384, 1525.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden. Es möchte aber ein anderer Name für die Melodie des Liedes „Von erſt ſo wöll wir loben" Ton XCIX ſein. Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe von Nr. 384.

Schenkenbach.

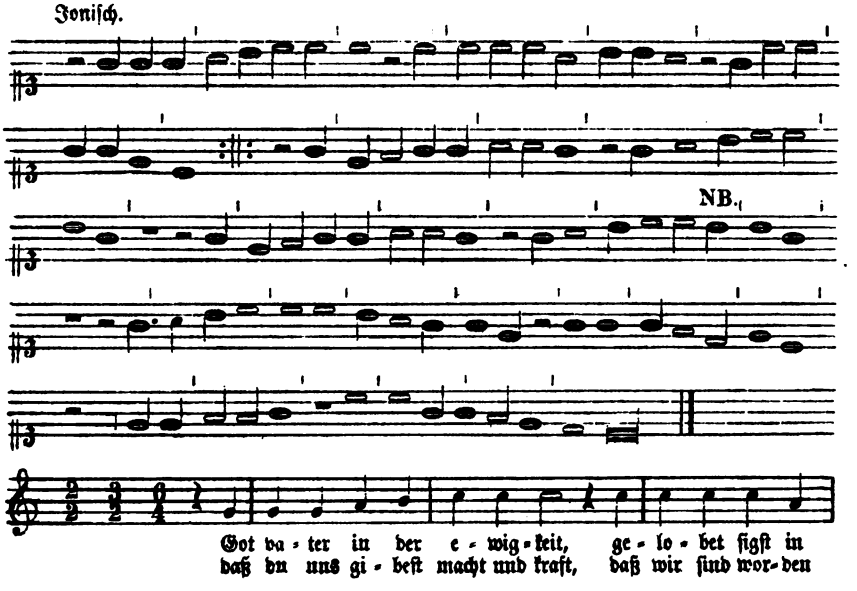
Siehe: Von erſt ſo wöll wir loben.

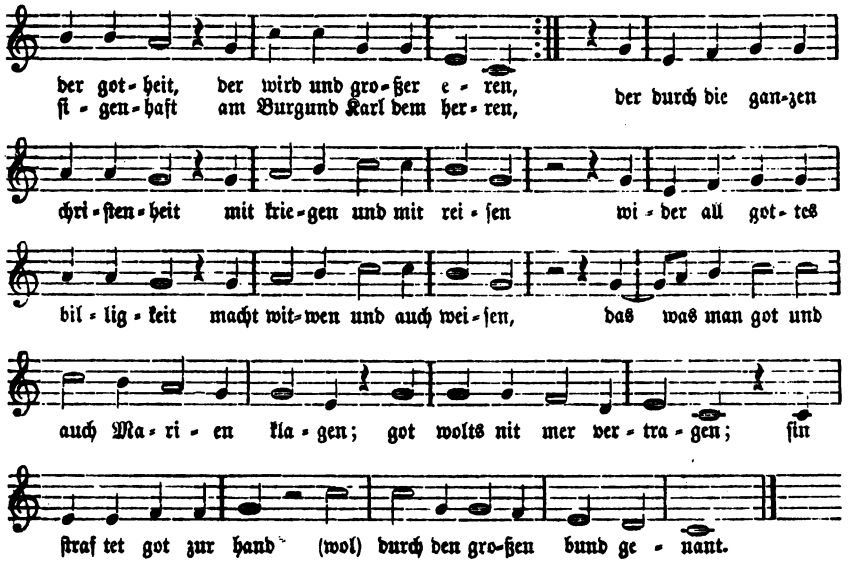
LXXXIII.

Schilhers Hofton.

Ton zu Nr. 130, 1474. Nr. 144, 1476. Nr. 274, 1513.

Genannt iſt der Ton, ein Meiſterſängerton aus dem 15ten Jahrhundert, nur in der Quelle des letzten Liedes; für die beiden andern ergibt ihn aber der Strophenbau. Ebenſo wenig hat Tſchudi, aus deſſen Aufzeichnung des Liedes Nr. 144 die folgende Melodie ſtammt, dieſelbe ausdrücklich als die Melodie von Schilhers (oder Schillers) Hofton bezeichnet. Aber bei einem Meiſterſängerton hat man, ſo weit wir bisher wiſſen, wenigſtens bis ins 16. Jahrhundert nur eine einzige Melodie vorauszuſetzen.





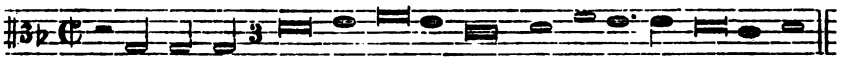
Tſchudis handſchr. Samml., St. Galler Bibl. Cod. 1219 pag. 81. Die Abſchrift danke ich Herrn Dr. Götzinger in St. Gallen. Daß die mit NB. bezeichnete Note zu tilgen iſt, beweiſt außer dem Tactmaß auch die Vergleichung mit der eben vorhergehenden gleichen Melodiephraſe.

LXXXIV.

Schüttenſam.

Nr. 127, 1474. Ferner Ton von Nr. 299, 1516. Nr. 346, 1520. Nr. 515, 1545.

Nur ein Bruchſtück der Melodie findet ſich in einem Quodlibet, denn ohne Zweifel ſind die folgenden Töne zu den Worten von Nr. 127, 3 der Anfang der Melodie:



Forſter II, 60 in einem Quodlibet.

LXXXV.

Schweizerton.

Ton von Nr. 269, 1512. Nr. 276, 1513. Nr. 526, 1546.

Vgl. „Es geht ein friſcher ſommer daher". Ton XXXI.

LXXXVI.

Schwer langweilig ist mir mein zeit.

Trotz der anders lautenden Tonangabe des Liedes Nr. 584, 1550 kann wol nicht bezweifelt werden, daß das Lied ursprünglich auf die obige Melodie, deren erste Textzeile es in jeder Strophe wiederholt, gedichtet ward.

Ich wage aber nicht zu entscheiden, ob der vierstimmige Satz von Grefinger, in dem das Lied vorliegt, im Tenor wirklich die unveränderte Melodie des Volksliedes enthält, weshalb ich hier die Melodie nicht mittheile, sondern auf den als Beil. 11 folgenden Satz verweise.

LXXXVII.

Sie sind geschickt zum sturm und streit.

Ton zu Nr. 138, 1476. Nr. 369, 1525: „Mit gottes hilf so heben wir an". Nr. 379, 1525: „Ach got in deinem höchsten tron". Nr. 452, 1534: „Ich lob gott yn dem höchsten thron". Nr. 535, 1546: „Zu singen wil ichs fahen an". Nr. 549, 1547: „Nun woln wirs aber heben an" (fünfzeilige Strophe). Nr. 617, 1553: „Singen wil ich to düsser frist". (Von diesen Liedern nennen Nr. 452 und 535 die Melodie mit einem ihrer anderen Namen den Pavierton; vgl. Ton LXXIX.)

Eine Aufzeichnung der Melodie unter diesen ihren Textworten hat sich bisher nicht gefunden. Nun legen aber die Anfänge der Lieder, welche auf noch drei andere Melodienamen gehen, und welche mit obigen Liedern dieselbe Strophenform haben, die Vermuthung nahe, daß ihre Melodien, nämlich „O got in deinem höchsten tron", „Wiewol ich bin ein alter gris" und „Bruder Claus", in der That identisch sind mit „Sie sind geschickt". Nämlich 1) die Eingangszeile des Tons „O got (Ach got) in deinem höchsten tron", Ton II, findet sich wörtlich in dem obigen Lied Nr. 379 wieder. Als Ton muß er, abgesehen von Nr. 415, 1529: „Nun hört ir Christen alle gar", angenommen werden zu Nr. 480, 1542: „Ach god in siner majestat".

2) Auf die Melodie „Wiewol ich bin ein alter gris", Ton CX, sind folgende Lieder gesungen: Nr. 139, 1476: „In welschem land hebt sich ein struß". Nr. 142, 1476. Nr. 210, 1499 (Der „alt gris" selbst). Nr. 430, 1531: „O hochgelobte dryfaltikeit". Nr. 432, 1531: „In gottes namen heb ich an". Nr. 433, 1531: „Ach herr min got, wann machst dich uf". Nr. 461b, 1536: „Got vater in dem höchsten tron".

3) „Bruder Claus" selbst beginnt: „In gottes namen heb ich an". Als Ton wird er angegeben zum Liede Nr. 445, 1533: „Im namen der drifaltigkeit".

Nun ist es bekannt, daß die Dichter es damals liebten, wenn sie die Melodie eines Liedes zu einem neuen benutzten, auch seine Eingangszeile entweder ganz beizubehalten oder dem Hörer durch einen Anklang daran in die Erinnerung zu rufen, um auf diesem Wege ihr neues Lied um so fester an die bekannte Melodie zu knüpfen. Allerdings ergibt sich daraus nun zwar keineswegs ein untrügliches Mittel zum Erkennen einer Melodie, denn es kommen auch Lieder mit ganz ähnlichen Eingängen vor, für die sich dennoch theils aus ihrem verschiedenen Strophenbau, theils aus anderen Umständen beweisen läßt, daß sie zu verschiedenen Melodien gesungen wurden. In dem vorliegenden Fall aber ist der durch so viele Eingänge gehende Ein-

klang zu auffallend, um nicht, da ja alle dieſe Lieder wirklich dieſelbe Strophenform haben, wenigſtens die Vermuthung zu erregen, daß ihre Melodie nur dem Namen nach verſchieden, in der That aber ein und dieſelbe ſei. Es klingen nämlich aus jenen Eingängen zwei Motive hervor, beide enthalten in der, wie ich glaube, älteſten Form, die den Eingang zweier der obigen Lieder bildet, „In gottes namen heb ich an“ und auch: in „In welſchem land hebt ſich ein ſtruß“. An beide ferner ſchließt ſich noch: „Mit gottes hilf ſo heben wir an“. Nur an das eine Motiv: „heb ich an“ lehnen ſich: „Nun woln wirs aber heben an“, „Zu ſingen wil ichs fahen an“, „Singen wil ik to düſſer friſt“. An das andere Motiv aber: „In gottes namen“ lehnt ſich folgende Reihe: „Im namen der drifaltigkeit“, „O hochgelobte drifaltikeit“, „O (Ach) got in deinem höchſten tron“, „Got vater in dem höchſten tron“, „Ich lob gott yn dem höchſten thron“, „Ach herr min got, wann machſt dich uf“. Da nun die Lieder mit dieſen Eingängen, wie man ſieht, über die vier Melodien

Sie ſind geſchickt zu ſturm und ſtreit,
O got in deinem höchſten tron
Wiewol ich bin ein alter gris, und
Bruder Claus

vertheilt ſind, ſo ſchließe ich alſo, daß die Melodie dieſer vier Lieder und des ſechszeiligen Paviertons, Ton LXXIX, ein und dieſelbe iſt, und daß ſie urſprünglich einem ſchon vor 1476 geſungenen Liede mit der Eingangszeile „In gottes namen heb ich an“ angehörte.

Beſtätigt oder widerlegt würde dies natürlich ſofort ſein, wenn die Melodien ſich vorfänden. Aber nur zu „O got in deinem höchſten tron“ ſind mir Aufzeichnungen begegnet; ſ. Ton II. Die eine davon aber, und dadurch iſt wirklich ein Theil der obigen Vermuthung beſtätigt, iſt dem Liede Nr. 452 als ſeine „eigene Melodie“ beigeſchrieben, welches, wie bemerkt, die Eingangszeile „Ich lob gott yn dem höchſten thron“, alſo eine Variation von „O got in deinem höchſten tron“, dazu aber die Tonangabe „Sie ſind geſchickt“ hat.

LXXXVIII.

So man lang macht.

Ton von Nr. 470, 1540.

Der fünfſtimmige Senflſche Satz über dieſes Lied, der ſich in Beilage 13 findet, ſcheint die Melodie nicht in reiner Geſtalt zu enthalten.

LXXXIX.

So wil ich mir nit grauſen lon
ſprach ſich die keiſerliche kron.

Ton von Nr. 613, 1552.

Mit dieſer Tonangabe ſcheint das Ingolſtädter Lied Nr. 535 gemeint, welches den gleichen Strophenbau hat und obige Zeilen in ſeiner dritten Strophe enthält. Danach wäre alſo die Melodie des ſechszeiligen Pavierliedes Ton LXXIX gemeint.

XC.

So wet ich gerne ſingen
ſo hat mein lied kein ton.

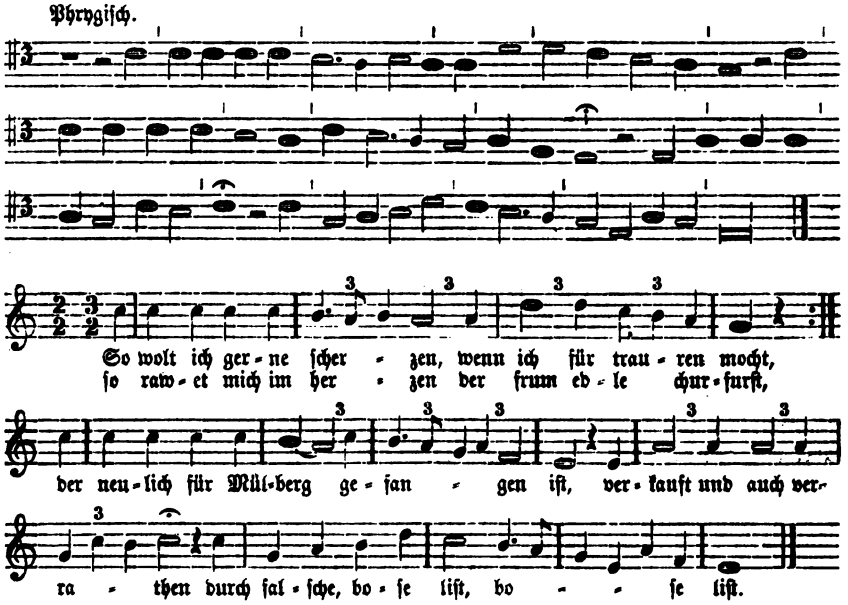
Ton von Nr. 378, 1525.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XCI.

So wolt ich gerne ſingen
wenn ich vor trauren mocht.

Ton von Nr. 553, 1547 und, wie Strophenbau und Eingangszeilen zeigen, von Nr. 556, 1547.

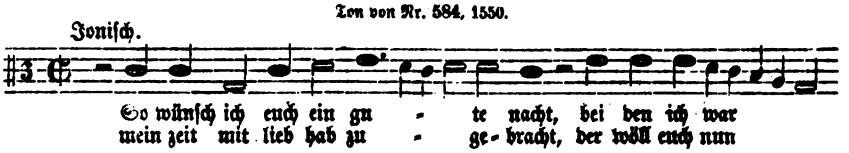


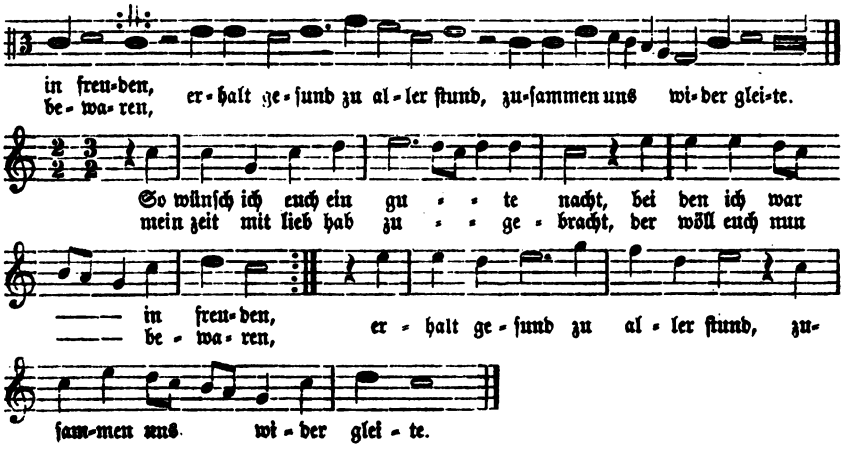
Handſchr. des 16ten Jahrh., Wolfenb. Bibl. Aug. 12. 9 fol. (Ou. von Nr. 556.) Dieſe Aufzeichnung hat einige Bedenken, weshalb die Uebertragung unſicher bleibt. Ich habe in derſelben den vorletzten Ton in F geändert.

XCII.

So wünſch ich ir ein gute nacht.

Ton von Nr. 584, 1550.





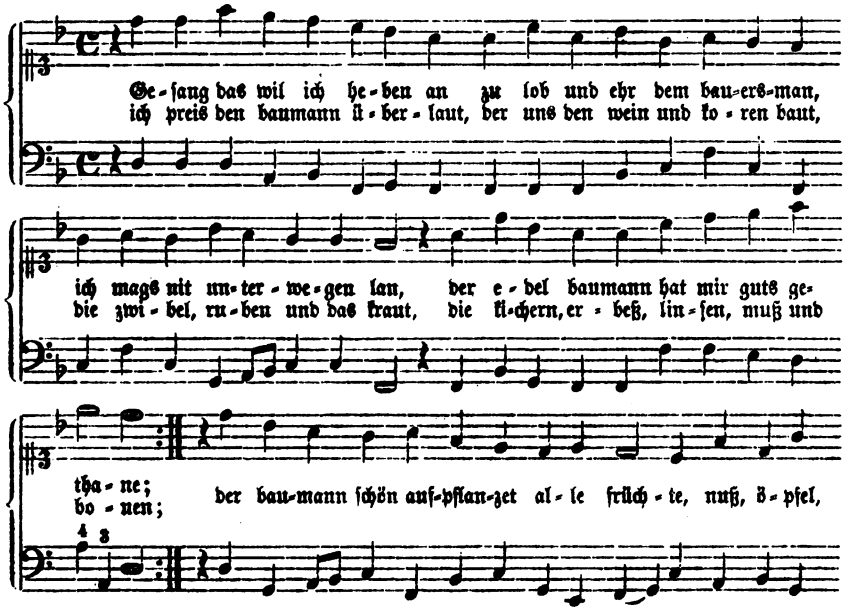
Winnenberg, Nr. 18.

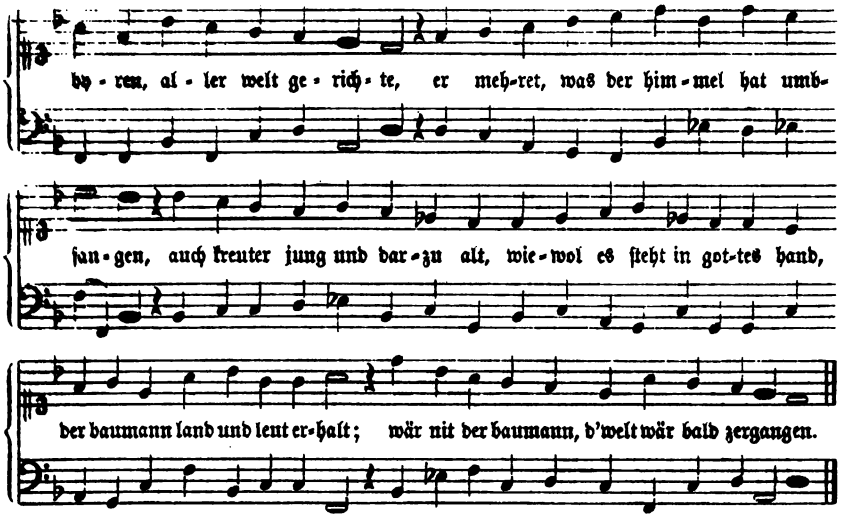
XCIII.

Speten ton.

Ton von Nr. 251, 1506. Nr. 402, 1526. Nr. 460, 1535.

Die Melodie dieſes Meiſterſängertones ſcheint ſich, nach dem Strophenbau zu ſchließen, in folgender äoliſcher Melodie bei Werlin zu finden:





Werlin, Bd. V S. 3803 aus: „Beſſte Schildwacht der h. katholiſchen Kirchen, O ſelige Muetter, ... mit vilen anderen Liederen zuſamen gebunden 8. 1635." Dieſer Band enthält nach Werlins Angabe 58 Lieder, darunter das obige auf S. 38, vermuthlich alſo in e. flieg. Blatt.

XCIV.

Stortebeker und Godeke Michel.

Nr. 44, 1402.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

Die Tagweis.

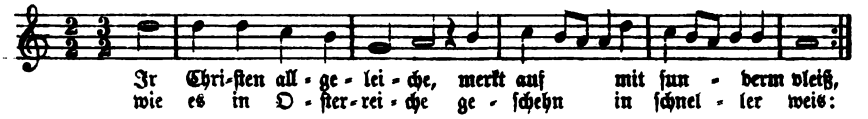
Siehe: Frölich ſo wil ich ſingen. Ton XLI.

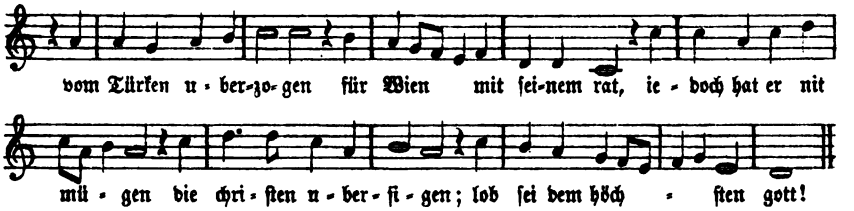
XCV.

Toller Weiſe.

Nr. 157, 1479, das Lied von dem Verrath der Stadt Dole. Ferner Ton von Nr. 320, 1519. Nr. 338, 1519. Nr. 339, 1519. Nr. 393, 1525. Nr. 462, 1536. Nr. 504, 1543. Nr. 508, 1544. Nr. 518, 1545. Nr. 529, 1546. Nr. 530, 1546. Nr. 574, 1548. Nr. 598, 1552.

Unter ihrem Namen habe ich die Melodie nirgends gefunden. Aber es ſcheint nach dem Strophenbau kaum zweifelhaft, daß das Lied Nr. 419 v. J. 1529 dieſem Tone angehört. Dies Lied findet ſich in einem vierſtimmigen Satz von Arnold von Bruck. Es iſt alſo wenigſtens möglich, daß wir in deſſen doriſchem Tenor die berühmte alte Melodie vor uns haben. Der Satz findet ſich in Beilage 14. Der Tenor lautet übertragen:





Ott I Nr. 20.

XCVI.

Und als man ſinget und als man ſpricht.

Nr. 42.

Die Melodie dieſes Liedes iſt aus handſchr. Aufzeichnung im Niederrhein. Jahrb. für Geſch. u. Kunſt II S. 341 mitgetheilt. Sie iſt aber offenbar fehlerhaft, weshalb ich ſie, da mir eine Vergleichung des Originals nicht möglich war, hier nicht habe wiederholen wollen.

XCVII.

Und der babſt der iſt ein heiliger man, wer das redt, der lengt in an.

Ton von Nr. 481, 1542.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XCVIII.

Ungnad beger ich nit von ir.

Als Ton angeführt zu Nr. 423, 1530; die Melodie paßt aber jedenfalls nur unter willkührlichen Veränderungen auf dies Lied. Sie findet ſich übereinſtimmend bei Ott III Nr. 19 als Tenor eines Senflſchen Satzes und bei Werlin als Nr. 18 der vierzehnzeiligen Töne; ziemlich abweichend davon bei Winnenberg Nr. 12 und wieder anders bei Rumpius.

XCIX.

Von erſt ſo wöll wir loben.

Oder:

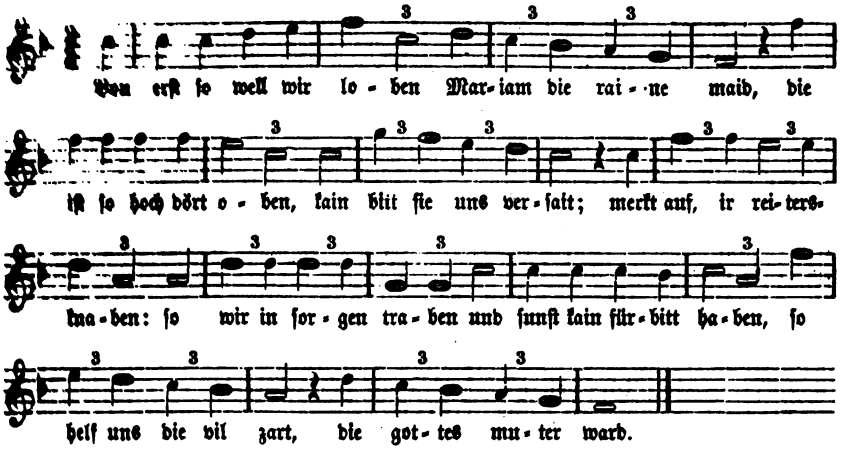
Zum erſten wend wir loben.

Ton von Nr. 288, 1514. Nr. 294, 1515. Nr. 297, 1516. Nr. 309, 1519. Nr. 340, 1519. Nr. 350, 1521. Nr. 363, 1522. Nr. 375, 1525. Nr. 382. 1525. Nr. 468, 1539. Nr. 594, 1552.

Es iſt das bei Uhland 141 ſtehende Lied des Schenkenbach. Dieſer iſt in der Tonangabe zu Nr. 294: „In des ritters weis“, offenbar mit dem Ritter gemeint.

[illegible] Bezeichnung des „Reutertons“ meint dieſelbe Melodie; [illegible] eines in Wackernagels Bibliogr. Nr. 142 aufgeführten Liedes [illegible] heißt es: „und iſt in dem Reütter thon zum erſten wellen wir loben“.

Die jenaiſche Melodie findet ſich als Tenor eines vierſtimmigen Satzes von [illegible] Beilage 15, aber in nicht ganz reiner Geſtalt, ſondern mit Melismen unterbrochen und im Rhythmus verſchoben. Die einfache Melodie ſcheint ſich aber doch [illegible] mit ziemlicher Sicherheit zu ergeben; ſie dürfte ſo gelautet haben:



C.

Von gottes gnad ward in den tod.

Nr. 507, 1544.

Ein vierſtimmiger Satz dieſes Liedes von Forſter findet ſich in Beilage 16. Keine der vier Stimmen kann aber, ſo wie ſie hier vorliegt, für eine unveränderte Volksweiſe gelten; vielleicht iſt der Tenor nur für dieſen Satz erfunden.

CI.

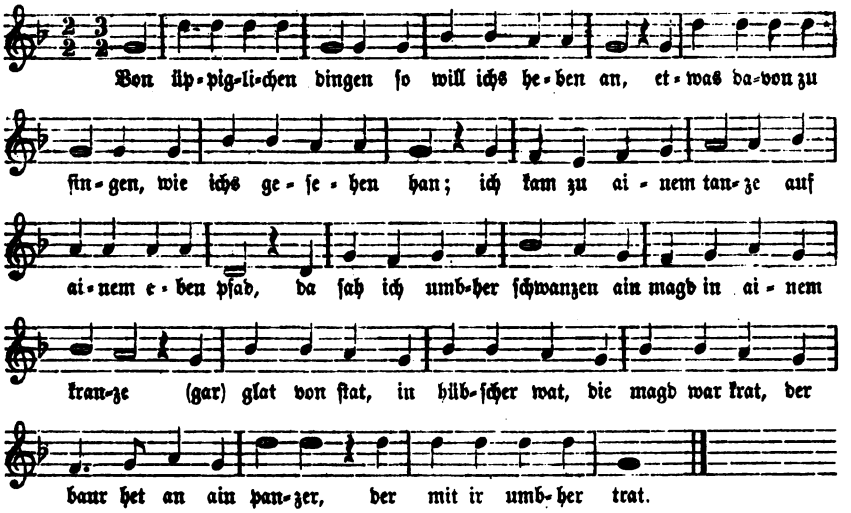
Von üppiglichen dingen.

Ton von Nr. 380, 1525, wie die Eingangszeilen dieſes Liedes zeigen.

Es iſt das bei Uhland Nr. 249 mitgetheilte Lied.

Die Melodie findet ſich als Tenor eines vierſtimmigen Satzes von Matthias Greitter, Beilage 17, und übereinſtimmend damit bei Werlin, Nr. 5 der vierzehnzeiligen Töne. Werlin gibt daſelbſt noch eine zweite Form, in der die Melodie aus dem Doriſchen ins Joniſche, ohne ſonſtige weſentliche Aenderungen, übertragen iſt.

Die doriſche Melodie lautet übertragen (wobei ich aus dem Greitterſchen Tenor die, nur dem Satz dienende, Wiederholung der Worte „an einem abend ſpat“ weglaſſe, wie ſie auch bei Werlin fehlt):



CII.

Wach auf in gottes namen.

Ton von Nr. 558, 1547.

Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe dieſes Liedes.

CIII.

Wacht auf ir Teutſchen alle.

Ton von Nr. 616, 1553.

Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe dieſes Liedes.

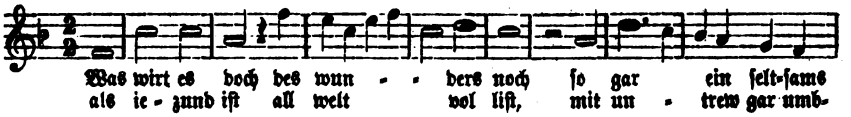
CIV.

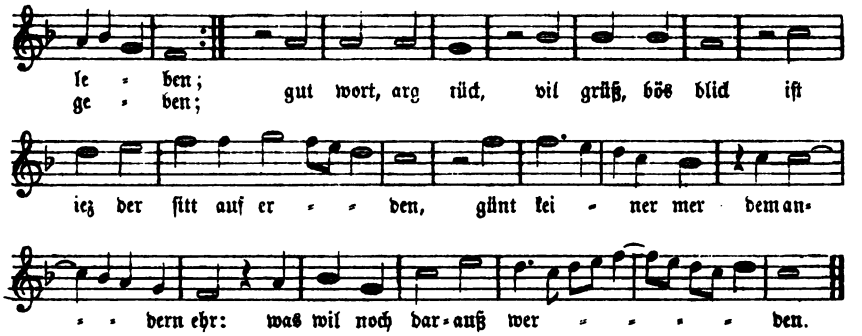
Was wirt es doch des wunders noch.

Ton von Nr. 423, 1530, Nr. 597, 1552.

Die Melodie findet ſich in übereinſtimmender Geſtalt als Tenor mehrerer zwei-, vier-, ſieben- und achtſtimmiger Sätze, deren einer von Senfl in Beilage 18 mitgetheilt wird.

Die hypojoniſche Melodie, daraus übertragen, lautet:





CV.

Was wöll wir aber heben an.

Als Ton angegeben nur zu Nr. 592, 1551.

Dieſer Liedanfang, wechſelnd mit „Was wöllen wir ſingen und heben an", kommt bei Strophen verſchiedenen Baues und auch nachweislich verſchiedener Melodien vor. Nämlich:

1. vierzeilig in Nr. 66, 1430: „Was wöllen wir aber heben an? von einem friſchen jungen edelman".

2. fünfzeilig mit zweimal gehobener vorletzter Zeile in Nr. 49, 1414: „Was wöllen wir aber heben an? das beſte das wir gelernet han".

3. fünfzeilig, in Nr. 162, 1485: „Was wöllen wir aber heben an? von herzog Chriſtoph wolgetan". Nr. 178 B Lindenſchmid, alſo im Lindenſchmidton: „Was wöllen wir ſingen und heben an? das beſt das wir gelernet han". Nr. 348, 1521, im Weißbeckenton: „Was wöl wir aber heben an? das beſt das wir gelernet han". Nr. 464, 1536, im Ton: Es geht ein friſcher ſommer daher: „Was wöllen wir aber heben an? wöllen ſingen von einem edelman". Nr. 511, 1545 in ſeiner eigenen Melodie (nach Angabe des Berliner „Lieder Büchlin" von 1582) „Was wöllen wir ſingen und heben an? von einem frenkiſchen edelman". Nr. 578, 1548 wieder im Lindenſchmidton: „Was wöllen wir aber heben an? wol von des kaiſers oberſten hauptmann". Und obige Nr. 592, 1551 im Ton „Was wöll wir aber heben an": „Was wöll wir aber heben an, das beſt das wir gelernet han".

4. ſechszeilig in Nr. 265, 1512: „Was wöll wir aber heben an? wir ſingen von einem edelman". Nr. 289, 1514: „Wat wille wy aver häven an? van einem fürſten laveſam".

5. achtzeilig in Nr. 372, 1525: „Was wöll wir aber heben an? ein newes lied zu ſingen wol von dem könig auß Frankenreich".

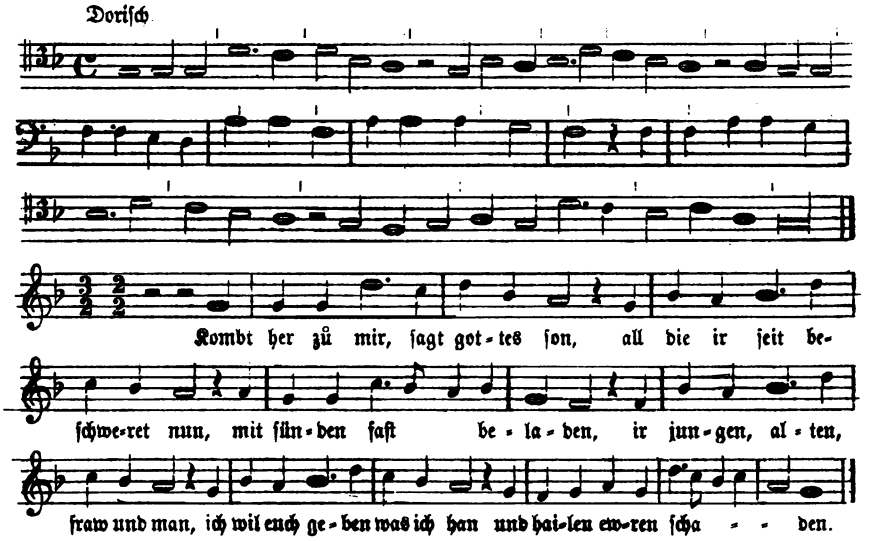
Hier liegt alſo ein Fall vor, in welchem aus den Eingangsworten der Lieder noch kein ſicherer Schluß auf ihren Ton oder ihre Melodie möglich iſt. Wenn ſich nun zunächſt für den Ton „Was wöll wir aber heben an" eine ſechszeilige Melodie nachweiſen läßt, während obiges Lied Nr. 592 trotz derſelben Tonangabe nur fünfzeilig iſt, ſo iſt zweierlei möglich: erſtens daß dieſelbe Tonangabe für zwei Melo-

dien vorkommt, nämlich zechszeilig für die hier folgende und fünfzeilig für den Lindenſchmid oder eines der andern eben ſo beginnenden Lieder fünfzeiligen Baues. Zweitens aber wäre auch möglich, daß jene ſechszeilige Melodie in der That nur eine fünfzeilige ſei, denn ihre fünfte Zeile iſt nur eine Wiederholung der vierten und kann fehlen, ohne daß der Bau der ganzen Melodie zerſtört würde.

Dieſe Melodie nun iſt uns durch das Kirchenlied „Kombt her zů mir, ſpricht gottes ſon", um 1530 von Georg Grüenwald gedichtet (Wackernagel, d. D. Kirchenlied Th. III Nr. 166), erhalten worden. Von den Einzeldrucken, in denen dieſes Lied zuerſt erſchien, ſagen zwei, daß es in dieſem Ton geſungen werde. Nämlich die Kunigund-Hergotſche Ausgabe (Wackernagel l. c.) und 4 Bl. 4° o. O. u. J.: „Ein new Lied, Kumbt her | zů mir ſpricht Gottes Sun, Im thon. | Was wöll wir aber heben an, | das beſt das mir gelernet han". (Berl. Bibl. Yd. 7829 Nr. 45.) *) Das Lied kommt in den Geſangbüchern nur mit dieſer einen Melodie vor (Winterfeld, I 71), es kann mithin kaum ein Zweifel dagegen erhoben werden, daß dies die Melodie „Was wöll wir aber heben an" iſt.

Sie erſcheint vollſtändig gleichlautend im Tenor eines vierſtimmigen Satzes von Arnold v. Bruck (Ott I Nr. 15) und in den Babſtſchen ſo wie anderen einſtimmigen Geſangbüchern des 16. Jahrhunderts. (Das Schumannſche von 1539 hat ſie etwas verflacht.) Erſt gegen Ende des Jahrhunderts änderte man den eigenthümlichen Rhythmus des Schluſſes, wie auch der unten folgende vierſtimmige Satz von 1604 zeigt.

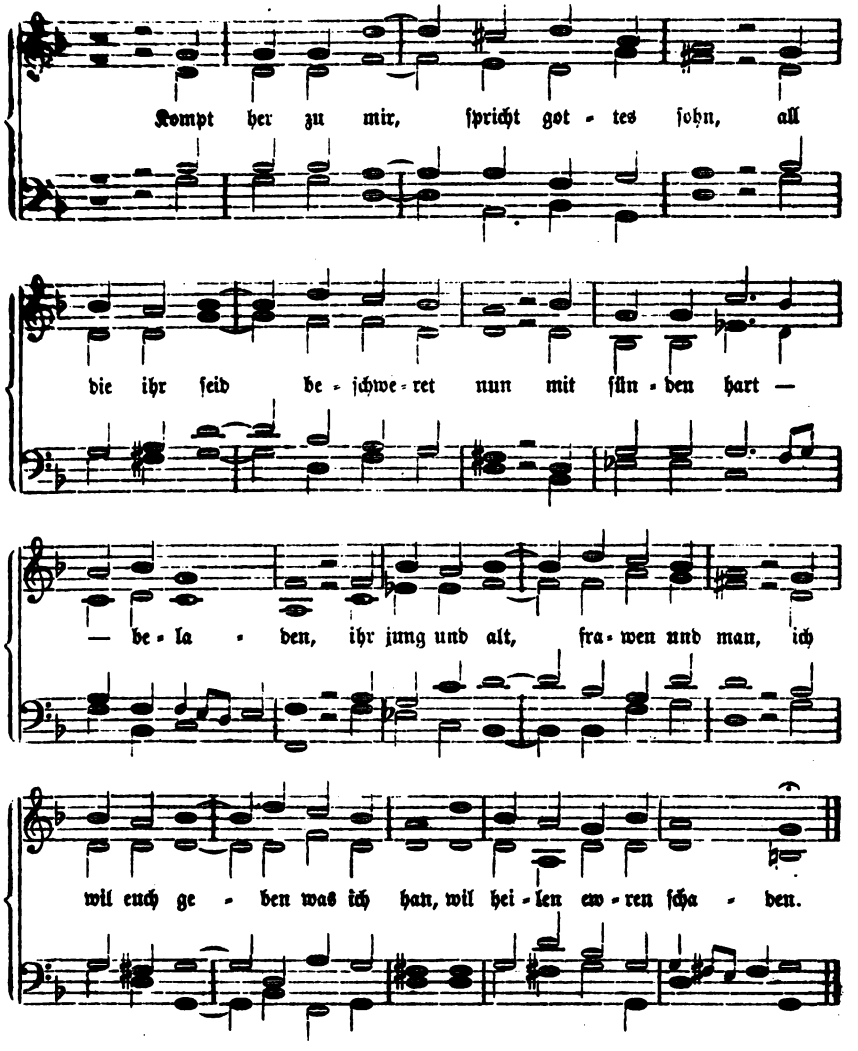
Die Melodie erſcheint aber auch in etwas veränderter Geſtalt als der Ton: „Het voer ein knaepken over Ryn" zu Pſalm 45 in den Souterliedekens.



Ott I Nr. 15, Babſtſches Geſangbuch ſeit 1545 u. ſ. w.; ſ. oben.

*) Den bei Wackernagel l. c. angeführten Druck v. J. 1530, der keine Tonangabe, aber dafür die Noten ſelbſt enthält, habe ich leider nicht geſehen.

B. Satz von Hieronymus Ptätorius.



Nach dem Melodeyen Geſangbuch, Hamburg S. Rübinger 1604.

Was wöllen wir ſingen und heben an.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

CVI.

Was wöllen wir ſingen und heben an.

Nr. 511, 1545.

Nach der Angabe im „Lieder-Büchlin, Zwey Hundert, auſſerleſene Newe Lieder, allen Jungen Geſellen vnd züchtigen Jungfrawen, zum newen Jar getruckt mit jhren Melodeyen, ſampt einem Regiſter. Vormals nie inn Truck außgangen. Anno MDLXXXII." 8°. (Berl. Bibl. Yd 5041. Vergl. Hoffmann v. Fallersleben: Findlinge S. 371) hatte dieſes Lied ſeine eigene Melodie. Dieſe Angabe beruht doch ſchwerlich auf dem Umſtand, daß der Herausgeber die ſo verbreitete Melodie „Kompt her zu mir ꝛc. im Ton Was wöll wir aber heben an" nicht ſollte gekannt haben. Vgl. Ton CV.

Gelegentlich ſei hier bemerkt, daß der Ausdruck im Titel des eben genannten Liederbüchleins: „mit jhren Melodeyen" leider nicht bedeutet, daß wirklich die Melodien ſelbſt dort mit abgedruckt wären, ſondern nur, daß ſie zu den Liedern bemerkt, d. h. daß die Lieder mit Tonangaben verſehen ſind. Die Melodien dagegen wurden auch hier vom Drucker als allgemein bekannt vorausgeſetzt.

CVII.

Weißbecken ton.

Ton zu Nr. 322, 1519. Nr. 348, 1521. Nr. 354, 1521. Nr. 371, 1525. Nr. 408, 1526. Nr. 441, 1532.

Goedeke hat (Grundr. § 141, 12) die Vermuthung ausgeſprochen, daß mit des „Wyßbecken ton" ein Lied auf Georg Wisbeck (vgl. Bd. II im Namensverzeichniß) gemeint ſei. Da uns aber ein Hans Wiſpeck „zů Wien in Oeſterreiche, ain ritter an des kůnges hof" als Dichter bekannt iſt, der i. J. 1457 das Lied Nr. 107 eben in der Strophenform des Weißbecken Tons ſang, ſo ſcheint mir die Vermuthung gerechtfertigt, daß der Ton mit ſeiner Melodie vielmehr dieſem Ritter Hans Wiſbeck, d. i. Weißbeck, angehört.

In der Anmerkung zu Nr. 322 habe ich die weitere Vermuthung hinzugefügt, daß unter dem „Weißbecken ton" und dem Ton „Es geht ein friſcher Sommer daher" dieſelbe Melodie gemeint ſei, und daß dasjenige Lied jenes Hans Wiſpeck, von dem der Ton urſprünglich ſeinen Namen erhielt, die Worte „Es get ein friſcher ſomer daher, da werdt ir hören newe mer" als Eingangszeilen gehabt habe, wie auch ein geiſtliches Lied „ins weißbecken thon" (Wackernagel Bibliogr. Nr. CIX) dieſen Eingang hat. Es findet ſich zudem hier ein ähnliches Verhältniß, wie das zu Ton LXXXVII bemerkte, daß nämlich die zwei Motive dieſer Eingangszeilen, nämlich der neue Sommer und die neue Mähr, in einer Reihe von Liedanfängen anklingen, welche theils dem Ton „Es get ein friſcher ſomer daher", theils dem Weißbeckenton angehören. Unter den Liedern des erſteren Tones in unſerer Sammlung haben drei den ganzen Eingang beibehalten oder nachgebildet:

Nr. 546: Es gehet ein friſcher ſommer daher
do werdt ihr hören newe mehr.
Nr. 588: Es geht ein friſcher ſommer daher,
und wolt ihr hören newe mehr ꝛc.
Nr. 441: Vernembt, ir werden chriſtenleut,
wie ſich wol in des meien zeit ꝛc.

XC.

So wet ich gerne ſingen
ſo hat mein lied kein ton.

Ton von Nr. 378, 1525.

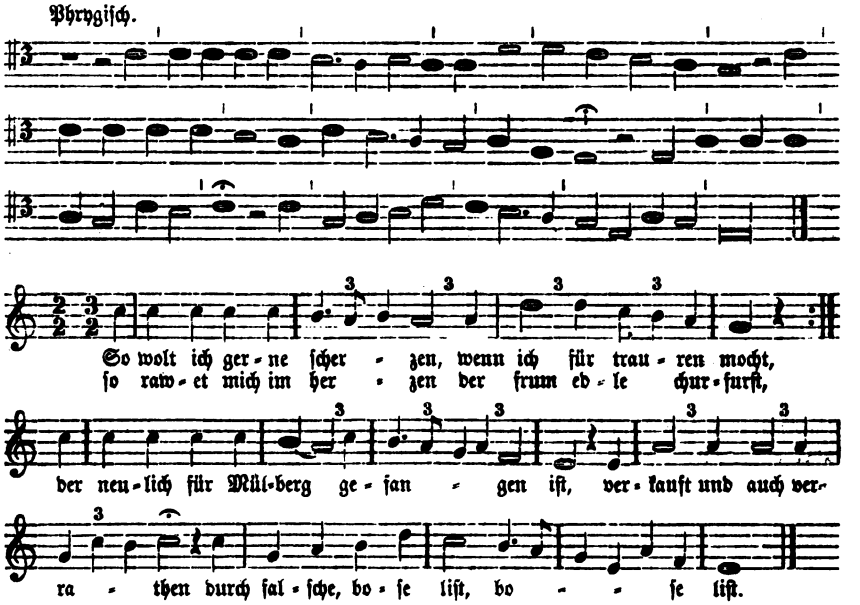
Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XCI.

So wolt ich gerne ſingen
wenn ich vor trauren mocht.

Ton von Nr. 553, 1547 und, wie Strophenbau und Eingangszeilen zeigen, von Nr. 556, 1547.

Phrygiſch.



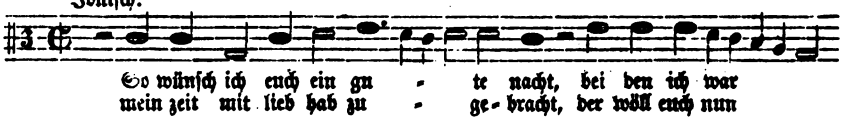
Handſchr. des 16ten Jahrh., Wolfenb. Bibl. Aug. 12. 9 fol. (Ou. von Nr. 556.) Dieſe Aufzeichnung hat einige Bedenken, weshalb die Uebertragung unſicher bleibt. Ich habe in derſelben den vorletzten Ton in F geändert.

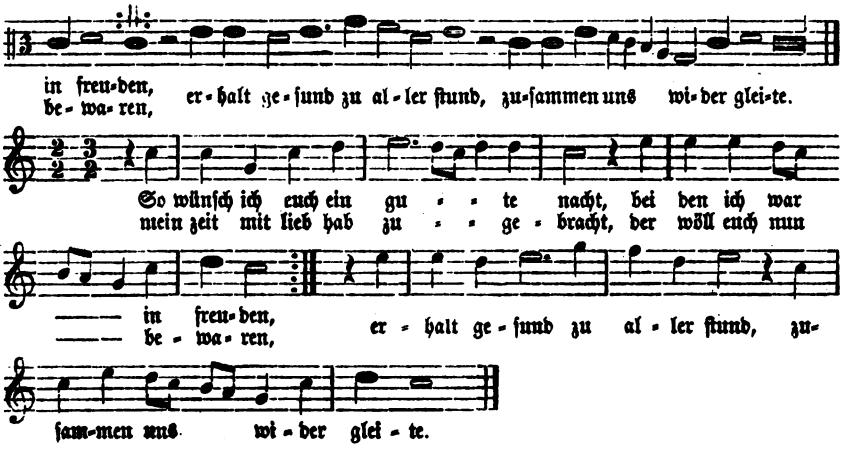
XCII.

So wünſch ich ir ein gute nacht.

Ton von Nr. 584, 1550.

Joniſch.





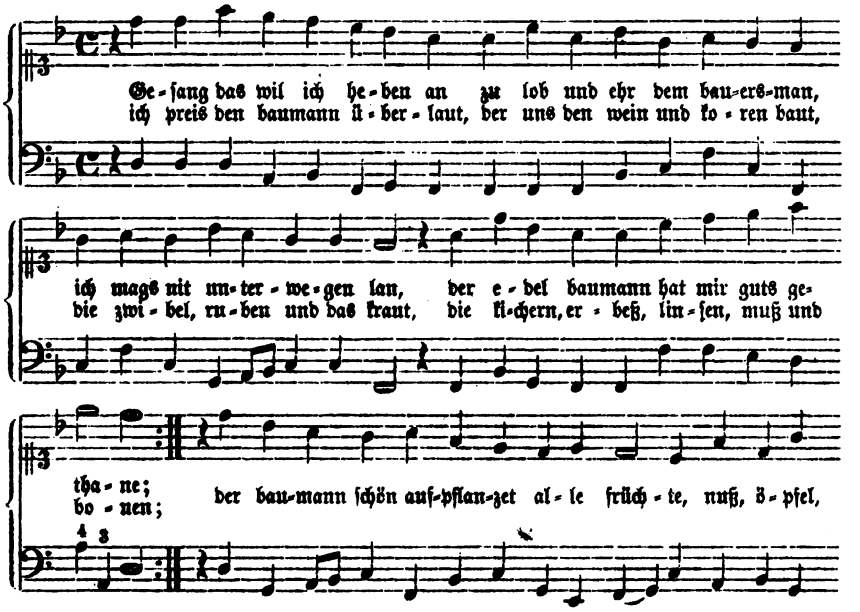
Winnenberg, Nr. 18.

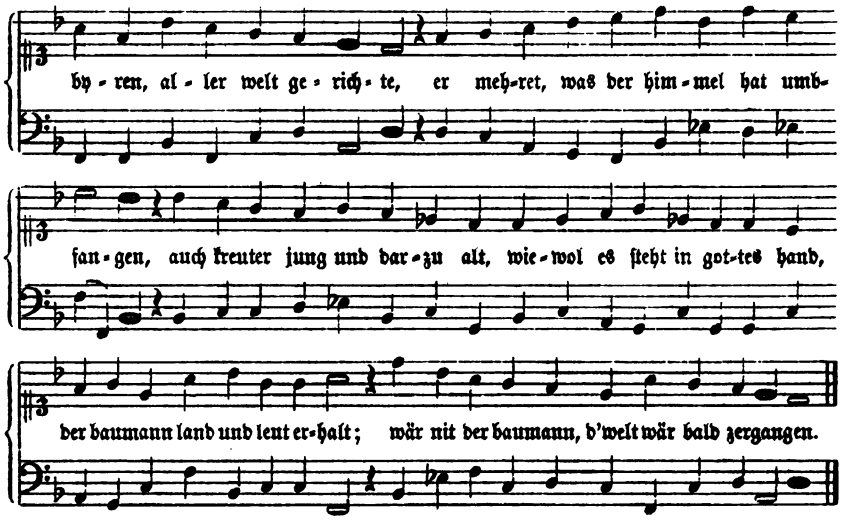
XCIII.

Speten ton.

Ton von Nr. 251, 1506. Nr. 402, 1526. Nr. 460, 1535.

Die Melodie dieſes Meiſterſängertones ſcheint ſich, nach dem Strophenbau zu ſchließen, in folgender äoliſcher Melodie bei Werlin zu finden:





Werlin, Bd. V S. 3803 aus: „Beſſte Schildwacht der h. katholiſchen Kirchen, O ſelige Muetter, ... mit vilen anderen Liederen zuſamen gebunden 8. 1635." Dieſer Band enthält nach Werlins Angabe 58 Lieder, darunter das obige auf S. 38, vermuthlich alſo in e. flieg. Blatt.

XCIV.

Stortebeker und Godeke Michel.

Nr. 44, 1402.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

Die Tagweis.

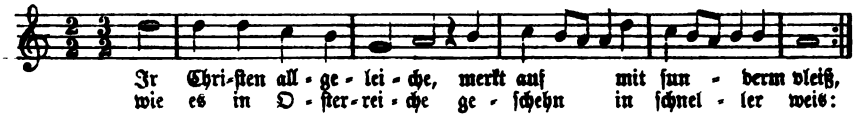
Siehe: Frölich ſo wil ich ſingen. Ton XLI.

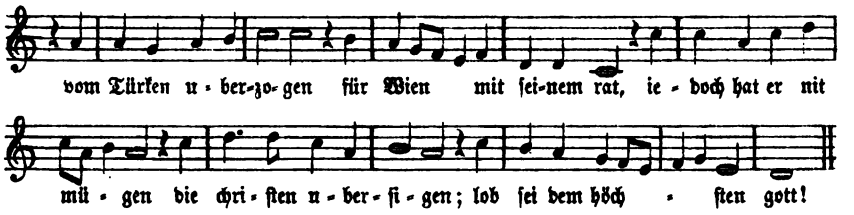
XCV.

Toller Weiſe.

Nr. 157. 1479, das Lied von dem Verrath der Stadt Dole. Ferner Ton von Nr. 320, 1519. Nr. 338, 1519. Nr. 339, 1519. Nr. 393, 1525. Nr. 462, 1536. Nr. 504, 1543. Nr. 508, 1544. Nr. 518, 1545. Nr. 529, 1546. Nr. 530, 1546. Nr. 574, 1548. Nr. 598, 1552.

Unter ihrem Namen habe ich die Melodie nirgends gefunden. Aber es ſcheint nach dem Strophenbau kaum zweifelhaft, daß das Lied Nr. 419 v. J. 1529 dieſem Tone angehört. Dies Lied findet ſich in einem vierſtimmigen Satz von Arnold von Bruck. Es iſt alſo wenigſtens möglich, daß wir in deſſen doriſchem Tenor die berühmte alte Melodie vor uns haben. Der Satz findet ſich in Beilage 14. Der Tenor lautet übertragen:





Ott I Nr. 20.

XCVI.

Und als man ſinget und als man ſpricht.

Nr. 42.

Die Melodie dieſes Liedes iſt aus handſchr. Aufzeichnung im Niederrhein. Jahrb. für Geſch. u. Kunſt II S. 341 mitgetheilt. Sie iſt aber offenbar fehlerhaft, weshalb ich ſie, da mir eine Vergleichung des Originals nicht möglich war, hier nicht habe wiederholen wollen.

XCVII.

Und der babſt der iſt ein heiliger man,
wer das redt, der lengt in an.

Ton von Nr. 481, 1542.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XCVIII.

Ungnad beger ich nit von ir.

Als Ton angeführt zu Nr. 423, 1530; die Melodie paßt aber jedenfalls nur unter willkührlichen Veränderungen auf dies Lied. Sie findet ſich übereinſtimmend bei Ott III Nr. 19 als Tenor eines Senflſchen Satzes und bei Werlin als Nr. 18 der vierzehnzeiligen Töne; ziemlich abweichend davon bei Winnenberg Nr. 12 und wieder anders bei Rumpius.

XCIX.

Von erſt ſo wöll wir loben.

Oder:

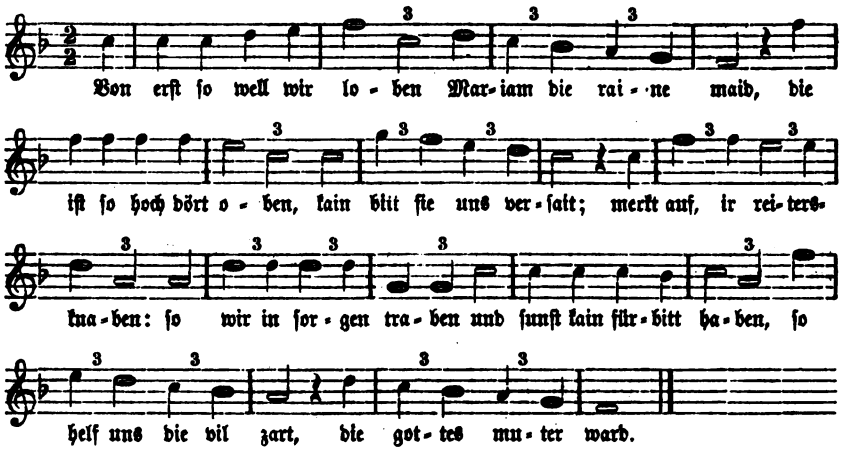
Zum erſten wend wir loben.

Ton von Nr. 288, 1514. Nr. 294, 1515. Nr. 297, 1516. Nr. 309, 1519. Nr. 340, 1519. Nr. 350, 1521. Nr. 363, 1522. Nr. 375, 1525. Nr. 382. 1525. Nr. 468, 1539. Nr. 594, 1552.

Es iſt das bei Uhland 141 ſtehende Lied des Schenkenbach. Dieſer iſt in der Tonangabe zu Nr. 294: „In des ritters weis“, offenbar mit dem Ritter gemeint.

Die öfters vorkommende Bezeichnung des „Reutertons“ meint dieſelbe Melodie; denn in der Tonangabe eines in Wackernagels Bibliogr. Nr. 142 aufgeführten Liedes auf Luther heißt es: „und iſt in dem Reütter thon zum erſten wellen wir loben“.

Die joniſche Melodie findet ſich als Tenor eines vierſtimmigen Satzes von Senfl, Beilage 15, aber in nicht ganz reiner Geſtalt, ſondern mit Melismen untermiſcht und im Rhythmus verſchoben. Die einfache Melodie ſcheint ſich aber doch daraus mit ziemlicher Sicherheit zu ergeben; ſie dürfte ſo gelautet haben:



C.

Von gottes guad ward in den tod.

Nr. 507, 1544.

Ein vierſtimmiger Satz dieſes Liedes von Forſter findet ſich in Beilage 16. Keine der vier Stimmen kann aber, ſo wie ſie hier vorliegt, für eine unveränderte Volksweiſe gelten; vielleicht iſt der Tenor nur für dieſen Satz erfunden.

CI.

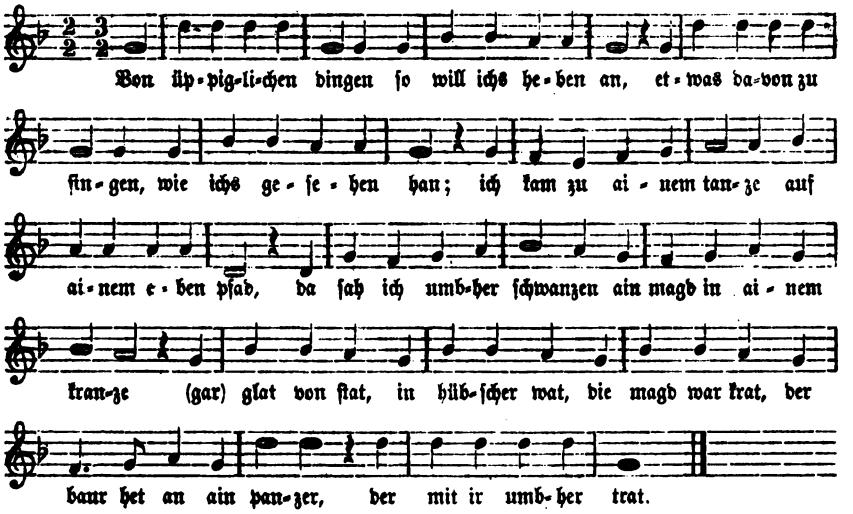
Von üppiglichen dingen.

Ton von Nr. 380, 1525, wie die Eingangszeilen dieſes Liedes zeigen.

Es iſt das bei Uhland Nr. 249 mitgetheilte Lied.

Die Melodie findet ſich als Tenor eines vierſtimmigen Satzes von Matthias Greitter, Beilage 17, und übereinſtimmend damit bei Werlin, Nr. 5 der vierzehnzeiligen Töne. Werlin gibt daſelbſt noch eine zweite Form, in der die Melodie aus dem Doriſchen ins Joniſche, ohne ſonſtige weſentliche Aenderungen, übertragen iſt.

Die doriſche Melodie lautet übertragen (wobei ich aus dem Greitterſchen Tenor die, nur dem Satz dienende, Wiederholung der Worte „an einem abend ſpat“ weglaſſe, wie ſie auch bei Werlin fehlt):



CII.

Wach auf in gottes namen.

Ton von Nr. 558, 1547.

Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe dieſes Liedes.

CIII.

Wacht auf ir Teutſchen alle.

Ton von Nr. 616, 1553.

Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe dieſes Liedes.

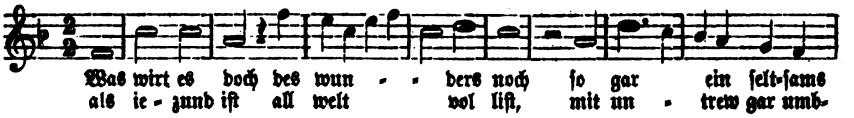
CIV.

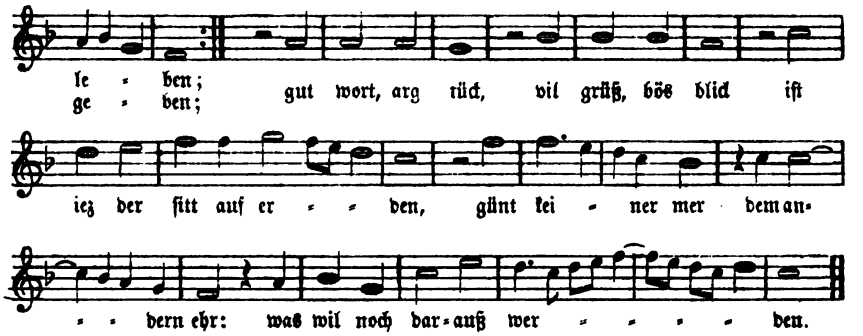
Was wirt es doch des wunders noch.

Ton von Nr. 423, 1530, Nr. 597, 1552.

Die Melodie findet ſich in übereinſtimmender Geſtalt als Tenor mehrerer zwei-, vier-, ſieben- und achtſtimmiger Sätze, deren einer von Senfl in Beilage 18 mitgetheilt wird.

Die hypojoniſche Melodie, daraus übertragen, lautet:





CV.

Was wöll wir aber heben an.

Als Ton angegeben nur zu Nr. 592, 1551.

Dieſer Liedanfang, wechſelnd mit „Was wöllen wir ſingen und heben an", kommt bei Strophen verſchiedenen Baues und auch nachweislich verſchiedener Melodien vor. Nämlich:

1. vierzeilig in Nr. 66, 1430: „Was wöllen wir aber heben an? von einem friſchen jungen edelman".

2. fünfzeilig mit zweimal gehobener vorletzter Zeile in Nr. 49, 1414: „Was wöllen wir aber heben an? das beſte das wir gelernet han".

3. fünfzeilig, in Nr. 162, 1485: „Was wöllen wir aber heben an? von herzog Chriſtoph wolgetan". Nr. 178 B Lindenſchmid, alſo im Lindenſchmidton: „Was wöllen wir ſingen und heben an? das beſt das wir gelernet han". Nr. 348, 1531, im Weißbeckenton: „Was wöl wir aber heben an? das beſt das wir gelernet han". Nr. 464, 1536, im Ton: Es geht ein friſcher ſommer daher: „Was wöllen wir aber heben an? wöllen ſingen von einem edelman". Nr. 511, 1545 in ſeiner eigenen Melodie (nach Angabe des Berliner „Lieder Büchlin" von 1582) „Was wöllen wir ſingen und heben an? von einem frenkiſchen edelman". Nr. 578, 1548 wieder im Lindenſchmidton: „Was wöllen wir aber heben an? wol von des kaiſers oberſten hauptmann". Und obige Nr. 592, 1551 im Ton „Was wöll wir aber heben an": „Was wöll wir aber heben an, das beſt das wir gelernet han".

4. ſechszeilig in Nr. 265, 1512: „Was wöll wir aber heben an? wir ſingen von einem edelman". Nr. 289, 1514: „Wat wille wy aver häven an? van einem fürſten laveſam".

5. achtzeilig in Nr. 372, 1525: „Was wöll wir aber heben an? ein newes lied zu ſingen wol von dem könig auß Frankenreich".

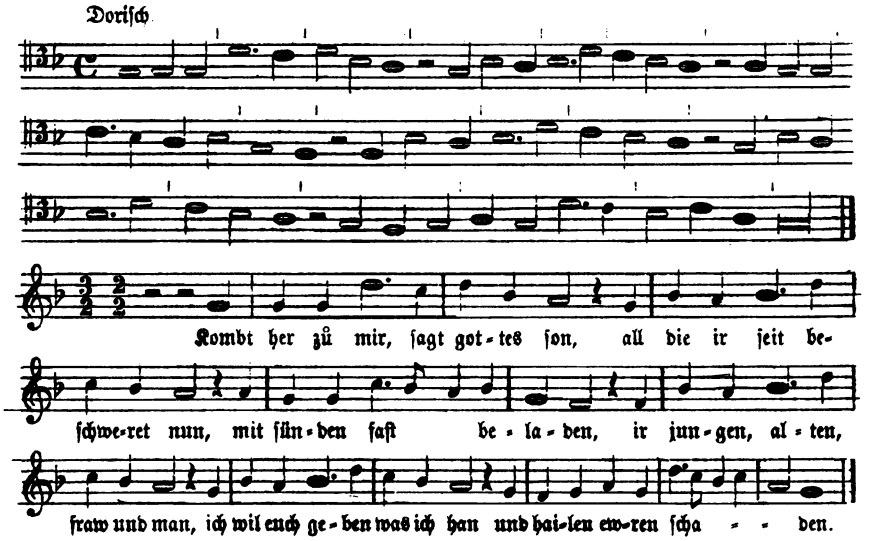
Hier liegt alſo ein Fall vor, in welchem aus den Eingangsworten der Lieder noch kein ſicherer Schluß auf ihren Ton oder ihre Melodie möglich iſt. Wenn ſich nun zunächſt für den Ton „Was wöll wir aber heben an" eine ſechszeilige Melodie nachweiſen läßt, während obiges Lied Nr. 592 trotz derſelben Tonangabe nur fünfzeilig iſt, ſo iſt zweierlei möglich: erſtens daß dieſelbe Tonangabe für zwei Melo-

dien vorkommt, nämlich zechszeilig für die hier folgende und fünfzeilig für den Lindenſchmid oder eines der andern eben ſo beginnenden Lieder fünfzeiligen Baues. Zweitens aber wäre auch möglich, daß jene ſechszeilige Melodie in der That nur eine fünfzeilige ſei, denn ihre fünfte Zeile iſt nur eine Wiederholung der vierten und kann fehlen, ohne daß der Bau der ganzen Melodie zerſtört würde.

Dieſe Melodie nun iſt uns durch das Kirchenlied „Kombt her zů mir, ſpricht gottes ſon", um 1530 von Georg Grüenwald gedichtet (Wackernagel, d. D. Kirchenlied Th. III Nr. 166), erhalten worden. Von den Einzeldrucken, in denen dieſes Lied zuerſt erſchien, ſagen zwei, daß es in dieſem Ton geſungen werde. Nämlich die Kunigund-Hergotſche Ausgabe (Wackernagel l. c.) und 4 Bl. 4° o. O. u. J.: „Ein new Lied, Kumbt her | zů mir ſpricht Gottes Sun, Im thon. | Was wöll wir aber heben an, | das beſt das mir gelernet han". (Berl. Bibl. Yd. 7829 Nr. 45.) *) Das Lied kommt in den Geſangbüchern nur mit dieſer einen Melodie vor (Winterfeld, I 71), es kann mithin kaum ein Zweifel dagegen erhoben werden, daß dies die Melodie „Was wöll wir aber heben an" iſt.

Sie erſcheint vollſtändig gleichlautend im Tenor eines vierſtimmigen Satzes von Arnold v. Bruck (Ott I Nr. 15) und in den Babſtſchen ſo wie anderen einſtimmigen Geſangbüchern des 16. Jahrhunderts. (Das Schumannſche von 1539 hat ſie etwas verflacht.) Erſt gegen Ende des Jahrhunderts änderte man den eigenthümlichen Rhythmus des Schluſſes, wie auch der unten folgende vierſtimmige Satz von 1604 zeigt.

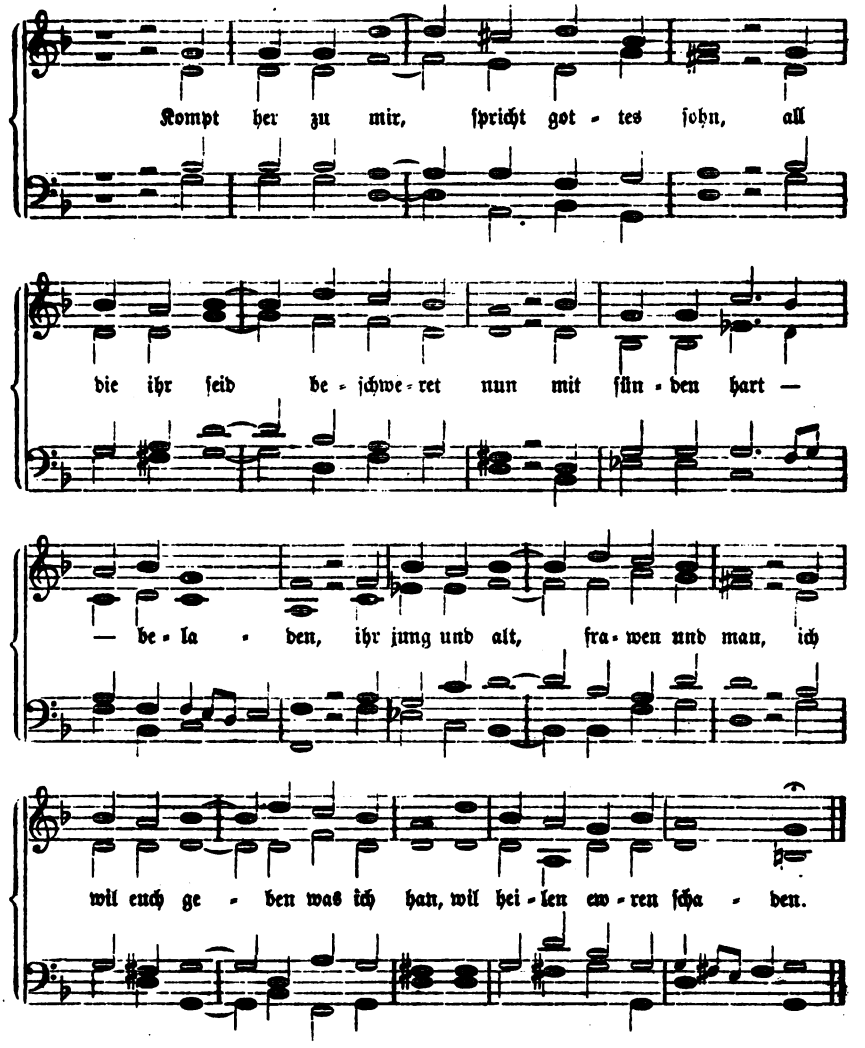
Die Melodie erſcheint aber auch in etwas veränderter Geſtalt als der Ton: „Het voer ein knaepken over Ryn" zu Pſalm 45 in den Souterliedekens.



Ott I Nr. 15, Babſtſches Geſangbuch ſeit 1545 u. ſ. w.; ſ. oben.

*) Den bei Wackernagel l. c. angeführten Druck v. J. 1530, der keine Tonangabe, aber dafür die Noten ſelbſt enthält, habe ich leider nicht geſehen.

B. Satz von Hieronymus Ptätorius.



Nach dem Melodeyen Geſangbuch, Hamburg S. Rübinger 1604.

Was wöllen wir ſingen und heben an.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

CVI.

Was wöllen wir ſingen und heben an.

Nr. 511, 1545.

Nach der Angabe im „Lieder-Büchlin, Zwey Hundert, auſſerleſene Newe Lieder, allen Jungen Geſellen vnd züchtigen Jungfrawen, zum newen Jar getruckt mit jhren Melodeyen, ſampt einem Regiſter. Vormals nie inn Truck außgangen. Anno MDLXXXII." 8°. (Berl. Bibl. Yd 5041. Vergl. Hoffmann v. Fallersleben: Findlinge S. 371) hatte dieſes Lied ſeine eigene Melodie. Dieſe Angabe beruht doch ſchwerlich auf dem Umſtand, daß der Herausgeber die ſo verbreitete Melodie „Kompt her zu mir ꝛc. im Ton Was wöll wir aber heben an" nicht ſollte gekannt haben. Vgl. Ton CV.

Gelegentlich ſei hier bemerkt, daß der Ausdruck im Titel des eben genannten Liederbüchleins: „mit jhren Melodeyen" leider nicht bedeutet, daß wirklich die Melodien ſelbſt dort mit abgedruckt wären, ſondern nur, daß ſie zu den Liedern bemerkt, d. h. daß die Lieder mit Tonangaben verſehen ſind. Die Melodien dagegen wurden auch hier vom Drucker als allgemein bekannt vorausgeſetzt.

CVII.

Weißbecken ton.

Ton zu Nr. 322, 1519. Nr. 348, 1521. Nr. 354, 1521. Nr. 371, 1525. Nr. 406, 1526. Nr. 441, 1532.

Goedeke hat (Grundr. § 141, 12) die Vermuthung ausgeſprochen, daß mit des „Wyßbecken ton" ein Lied auf Georg Wisbeck (vgl. Bd. II im Namensverzeichniß) gemeint ſei. Da uns aber ein Hans Wiſpeck „zů Wien in Oeſterreiche, ain ritter an des künges hof" als Dichter bekannt iſt, der i. J. 1457 das Lied Nr. 107 eben in der Strophenform des Weißbecken Tons ſang, ſo ſcheint mir die Vermuthung gerechtfertigt, daß der Ton mit ſeiner Melodie vielmehr dieſem Ritter Hans Wiſbeck, d. i. Weißbeck, angehört.

In der Anmerkung zu Nr. 322 habe ich die weitere Vermuthung hinzugefügt, daß unter dem „Weißbecken ton" und dem Ton „Es geht ein friſcher Sommer daher" dieſelbe Melodie gemeint ſei, und daß dasjenige Lied jenes Hans Wiſpeck, von dem der Ton urſprünglich ſeinen Namen erhielt, die Worte „Es get ein friſcher ſomer daher, da werdt ir hören newe mer" als Eingangszeilen gehabt habe, wie auch ein geiſtliches Lied „ins weißbecken thon" (Wackernagel Bibliogr. Nr. CIX) dieſen Eingang hat. Es findet ſich zudem hier ein ähnliches Verhältniß, wie das zu Ton LXXXVII bemerkte, daß nämlich die zwei Motive dieſer Eingangszeilen, nämlich der neue Sommer und die neue Mähr, in einer Reihe von Liedanfängen anklingen, welche theils dem Ton „Es get ein friſcher ſomer daher", theils dem Weißbeckenton angehören. Unter den Liedern des erſteren Tones in unſerer Sammlung haben drei den ganzen Eingang beibehalten oder nachgebildet:

Nr. 546: Es gehet ein friſcher ſommer daher
do werdt ihr hören newe mehr.
Nr. 588: Es geht ein friſcher ſommer daher,
und wolt ihr hören newe mehr ꝛc.
Nr. 441: Vernembt, ir werden chriſtenleut,
wie ſich wol in des meien zeit ꝛc.

Der „frische sommer" allein klingt durch in folgenden:

Nr. 389: Es nahet sich der summerzeit,
da erhůb sich mancher seltsamer streit.
Nr. 552: Mich wundert sehr, was glück und ehr
der churfürst mit so großem heer
im winter wil erjagen;

d. h. mich wundert, daß er zu Feld zieht, ehe man noch vom „frischen sommer" singen kann.

Die Ankündigung der „newen mehr" allein findet sich in folgenden Eingängen:

Nr. 383: Und wölt ir hören ein neu gedicht.
„ 392: Nun wölt ir hören ein newes gedicht.
„ 457: Hört, lieben herrn, ein new gedicht.
„ 550: Nu höret zu ein newes gedicht.
„ 582: Nun hört von mir ein new gedicht.
„ 579: Nun wolt ir horen ein neuwes lied.
„ 374: Ir herren wolt ir schweigen still
und hören, was ich singen will.
„ 464: Was wöllen wir aber heben an.
„ 549: Nun wöllen wirs aber heben an.

Daran reihen sich nun ganz ähnlich folgende Anfänge von Liedern im Weißbeckenton; einerseits:

Geistl. Lied (s. o.): Es get ein frischer sumer daher.
Nr. 322: Mancher freut sich der sumerzeit
so frewe ich mich ains großen streit,
Nr. 371: Ain schafstal und ain güter hyrt,
das götlich wort die ursach pürt,
die zeit ist schier vorhanden.

Andererseits:

(Nr. 107: Wolt ir hören newe mehr.)
„ 348: Was wöl wir aber heben an.
„ 354: So wil ichs aber heben an.

Liegt in dem durch diese Eingänge sich ziehenden Faden eine nicht abzuweisende Unterstützung für die Annahme, daß beide Töne dieselbe Melodie bezeichnen, so wird man dennoch wieder zweifelhaft durch die Tonangabe von Nr. 441: „In des Wißpecken ton, oder: Es get ein frischer summer". Zwar kommen bekanntlich Fälle vor, in denen mit einem solchen „oder" wirklich zwei Namen derselben Melodie aufgeführt werden für den Fall, daß der Leser die Melodie unter dem einen derselben nicht kennen sollte: vgl. Bd. III S. 217 Anm.; Nr. 407 Tonangabe. Nach dem Sprachgebrauch wäre also eine solche Auslegung auch hier zulässig. Aber es ist freilich nicht eben wahrscheinlich, daß um 1532 der beliebte Weißbeckenton einem Dichter oder Drucker unbekannt genug erschienen wäre, um noch eine zweite Bezeichnung daneben für nöthig zu halten.

CVIII.

Wer da ſtürmen und ſtreiten wil.

Oder:

Wer ſtreiten und wil ſtürmen an.

Ton von Nr. 548, 1547. Nr. 551, 1547. Nr. 582, 1549. 615, 1553.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

CIX.

Wer in krieg will ziehen der muß gerüſtet ſein.

Ton von Nr. 569, 1548.

Es iſt Jörg Graffs Lied „Von dem Lantzknecht auff der ſteltzen"; Weller, Ann. II. Nr. 44, Wack., Bibl. Nr. 127 B, im Ton des Schüttenſam.

CX.

Wiewol ich bin ein alter gris.

Nr. 210, 1499, „Der alt gris". Als Tonangabe kommt dieſe Melodie aber in Drucken des 16. Jahrhunderts ſchon für Lieder vor, die älter als der „alt gris" ſelbſt ſind; nämlich Nr. 139, 1476 und Nr. 142, 1476. Ferner Ton von Nr. 430, 1531. Nr. 432, 1531. Nr. 433, 1531. Nr. 461 b, 1536.

Vgl. in Betreff der Melodie die Bemerkungen zu „Sie ſind geſchickt zum ſturm und ſtreit", Ton LXXXVII.

CXI.

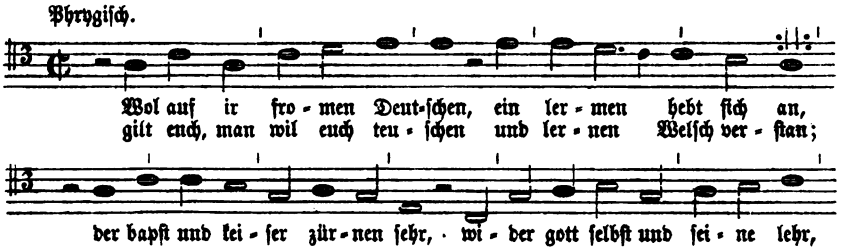
Wol auf ir fromen Deutſchen.

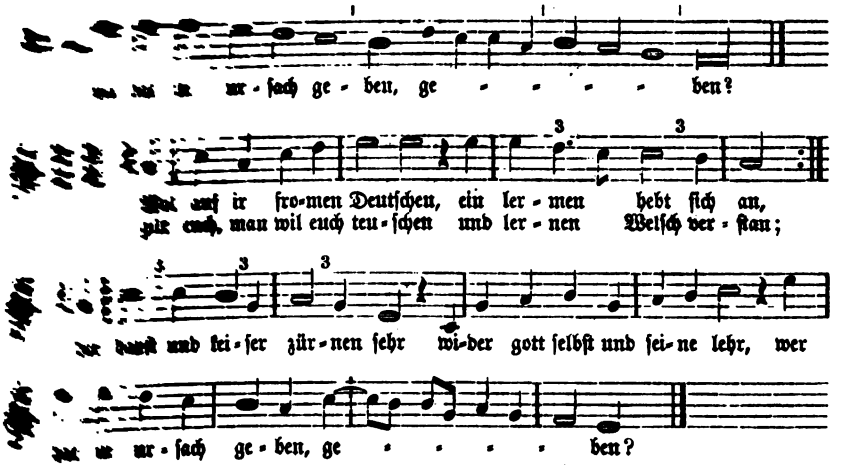
Nr. 527, 1546.

Die Melodie ſteht, weil es eine neue war, in dem Druck des Liedes.

Im Auftact des zweiten Theils habe ich mir erlaubt, die Semibrevis, welche allerdings für die $^4/_2$-Meſſung nöthig iſt, in der Uebertragung in eine Minima zu kürzen.

Phrygiſch.





1546; Qu. von Nr. 527.

CXII.

Wol auf ir landsknecht alle,
ſeid friſch und guter ding.

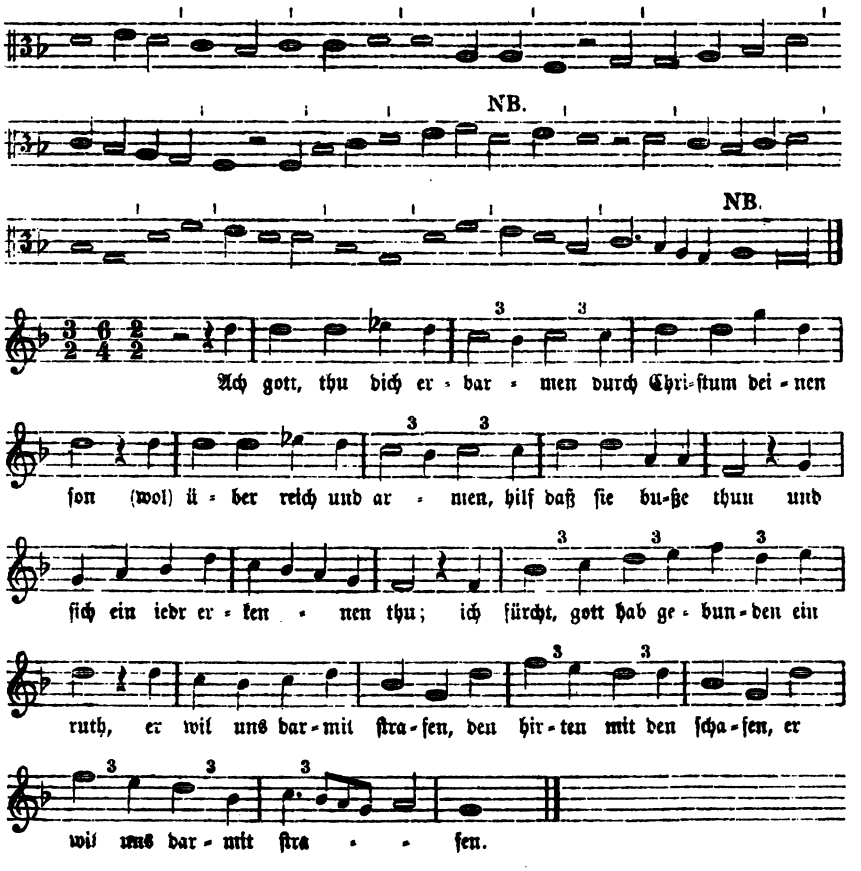
Oder:

Wol auf ir kriegsleut alle,
ſeid friſch und guter ding.

Erſcheint als Ton 1) von ſiebenzeiligen Liedern: Nr. 301, 1516. Nr. 527, 1546. 2) von achtzeiligen Liedern: Nr. 497, 1543. Nr. 531, 1546. Dazu kommt noch, daß uns die Melodie durch ein geiſtliches Lied von neunzeiligem Bau erhalten iſt. Dieſe neunzeilige Form beruht auf der Wiederholung einer Muſikzeile, wie die vorliegenden Aufzeichnungen auf erwünſchte Weiſe erhärten: denn in der hier folgenden Aufzeichnung aus dem Dresd. Cod. M. 53 iſt die letzte Muſikzeile zweimal geſetzt, in der bei Tucher Nr. 378 abgedruckten Zinkeiſenſchen Form dagegen die vorletzte Melodiezeile. Dagegen muß bei ſiebenzeiligen Liedern, wenn ſie auf dieſe Melodie geſungen werden, die fünfte Verszeile wiederholt werden.

Das erwähnte geiſtliche Lied erſchien zuerſt 1556 mit der Tonangabe: „Friſch auf ihr Landsknecht alle“ (Winterfeld I 71). In dem nicht lange nachher geſchriebenen Dresd. Cod. M. 53 ſteht über der Melodie dieſelbe Bezeichnung. Sie wird, mit der jüngeren bei Tucher l. c. mitgetheilten Form verglichen, ohne Zweifel für die urſprünglichere gelten müſſen. An den beiden mit NB. bezeichneten Stellen wird die $^4/_2$-Meſſung durch die Triolen geſtört, was ſich allerdings im Ganzen wieder ausgleicht.

Doriſch.



Dresdener Bibl. Cod. M 53.

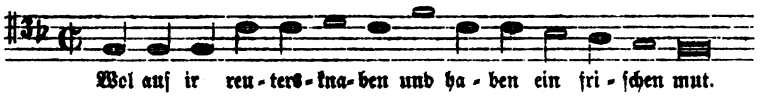
CXIII.

Wol auf ir reutersknaben.

Ton von Nr. 316, 1519 Nr. 449, 1534.

Es iſt nicht, wie in der Anmerkung zu Nr. 316 aus der Strophenform vor-eilig geſchloſſen ward, der Reuterton „Von erſt ſo wöll wir loben", Ton XCIX.

Von der Melodie habe ich nur folgenden Anfang in einem Quodlibet von Schmeltzel gefunden:



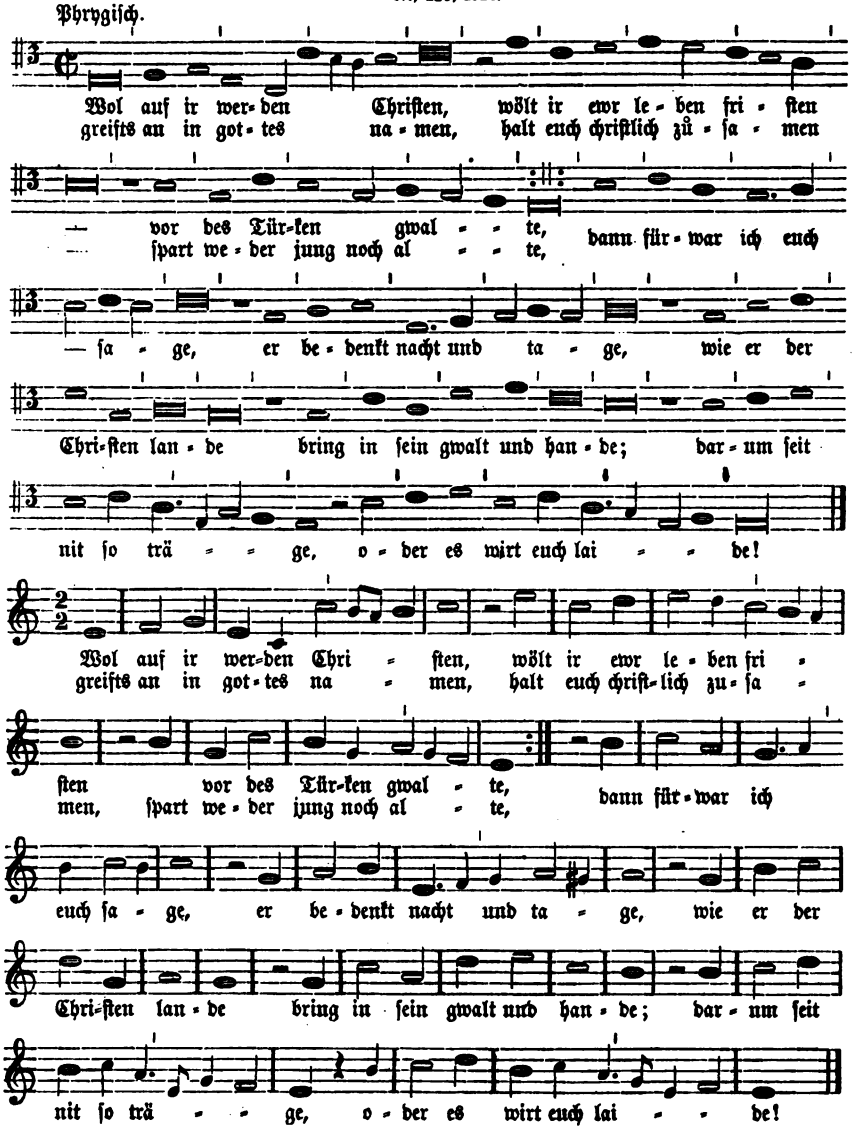
Schmeltzel, Quodl. Nr. 20.

CXIV.

Wol auf ir werden Chriſten.

Nr. 410, 1526.

Phrygiſch.



10 Bl. 4°. Augſpurg bei Heinrich Stayner 1542; Qu. B von Nr. 410. Im erſten Tacte des zweiten Theils iſt offenbar, wie in der Uebertragung geſchehen, eine Semibrevispauſe zu ergänzen.

CXV.

Wol her gi landsknecht.

Ton von Nr. 566, 1517.

Es wird wol daſſelbe Lied wie Ton CXII ſein.

CXVI.

Wol nu to diſſen tyden.

Nr. 568, 1517.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

Zum erſten wend wir loben.

Siehe: Von erſt ſo wöll wir loben.

CLEVELAND
PUBLIC LIBRARY

Verzeichniß der Liedanfänge.

	Nr.
Aber ſo wöln wirs heben an	97
Aber wil ich heben an	67
Aber wil ich heben an	174
Abt Kaſpar von ſant Gallen	95
Abt Ulrich von ſant Gallen	159
Ach du arger Heinze	476
Ach du arger Heinze	572
Ach durch got vernempt die klag	106
Ach edler her von Sachſen	288
Ach edler Hut auß Franken	350
Ach ewiger gott von Himmelreich	427
Ach god in ſiner majeſtat	480
Ach god van hemmelryke	455
Ach god, wem ſchal ik klagen	616
Ach gott, an einem morgen	619
Ach gott, daß ich möcht reden frei	603
Ach got, ich muß verzagen	567
Ach gott in deinem himmel	543
Ach got in deinem höchſten tron	379
Ach gott, mich thut verlangen	563
Ach got, nů laß dir weſen laid	75
Ach got vater durch Jheſum Chriſt	570
Ach got, was ſol ich ſingen	404
Ach herre got in deinem reich	442
Ach herr mein got, wenn machſt dich uf	433
Ach Karle, großmechtiger man	526
Ach richer Chriſt, wie groß ſind unſre ſchulde	32
Ach ſendlich klag	409
Ain krieg hat ſich gefangen an	257
Ain krieg hat ſich gewaltiglich	247
Ain neus lied will ich ſingen	317
Ain newes lied hab ich mich bedacht	222
Ain new gedicht will heben an	540
Ain ſchafſtal und ain gůter hyrt	371
Al dat ſpreect met vlaemſchen tonghen	278
Alle ding ſol man ſahen an	140
Alls mein gedenken, das ich han	251
Als Barnim de faſt lůtke man	9
Alſe men ſcref dre und twintich und ein	398
Alſe men ſchref duſent verhundert unde ver	213
Als fünfzehenhundert dreißig vier	447
Als fünfzehnhundert jare	553
Als ich eines nachtes lag	472
Als man zalt fünfzehenhundert jar	475
Als man zalt fünfzehnhundert jar	520
Als man zalt funfzehnhundert jar	614
Als man zalt funfzehenhundert jar	623
Als man zalt zwei und vierzig jar	481
Als man zelt funfzehenhundert	595
Als man zelt fünfzehen hundert jar	412
Als man zelt funfzehenhundert jar	465
Als man zelt funfzehenhundert jar	473
Als man zelt tauſend fünfhundert jar	622
Alſmen duyſent vierhondert ſchreef	158
Als men ſchref duſend vifhundert vertig jar	471
Als römiſch kaiſerlich majeſtat	509
An anfang mittel und an end	50
An einem donſtag es beſchach	203
An einem mandage na ſunte Valentin	216
An einem mentag es beſchach	206 A C
An einem mentag es geſchach	118
An einem ſonntag es geſchach	77
Anno duſent verhundert acht und achtig jar	165
Auf, auf, ihr werden deutſchen ſtedt	524
Auf einen dienſtag es geſchach	76
Auf meinem bett an eim montag	521
Auf Wirtemberg dein ſchrift und clag	319
Augsburg iſt ain werde ſtat	150
Aver ſo will mir ſingen	490
Bamberg ein ſtat in Frankenland	386
Bei Styge dem hellfinß ich ſchwer	Bd. IV S. 173 Anm.
Benno du vil heiliger man	367
Berner waffen iſt als ſnell	25
Beßer und ganz nutzlicher wer	385
Biſchup Hindrik is hir komen kiken int land	189
Bitt got, ir Chriſten alle	513 b
Botz marter kyri Belti	362
Bourgoenſche herten, will u verblijden	503
Bourgoenſchen, laet ons vrolic ſinghen	487

9278

Nr.

Christe is upgestanden, herr Vijt moet nu ut dussem lande 249
Christ ist erstanden, der landvogt ist gefangen . . . . . Bd. II S. 31
Clagt sich die gemein von Nurmberg . 226
Clar hell und lauter ist am tag . . . 538
Clauwart, Clauwart 27
Cunz Braun ist der frome man . . . 477

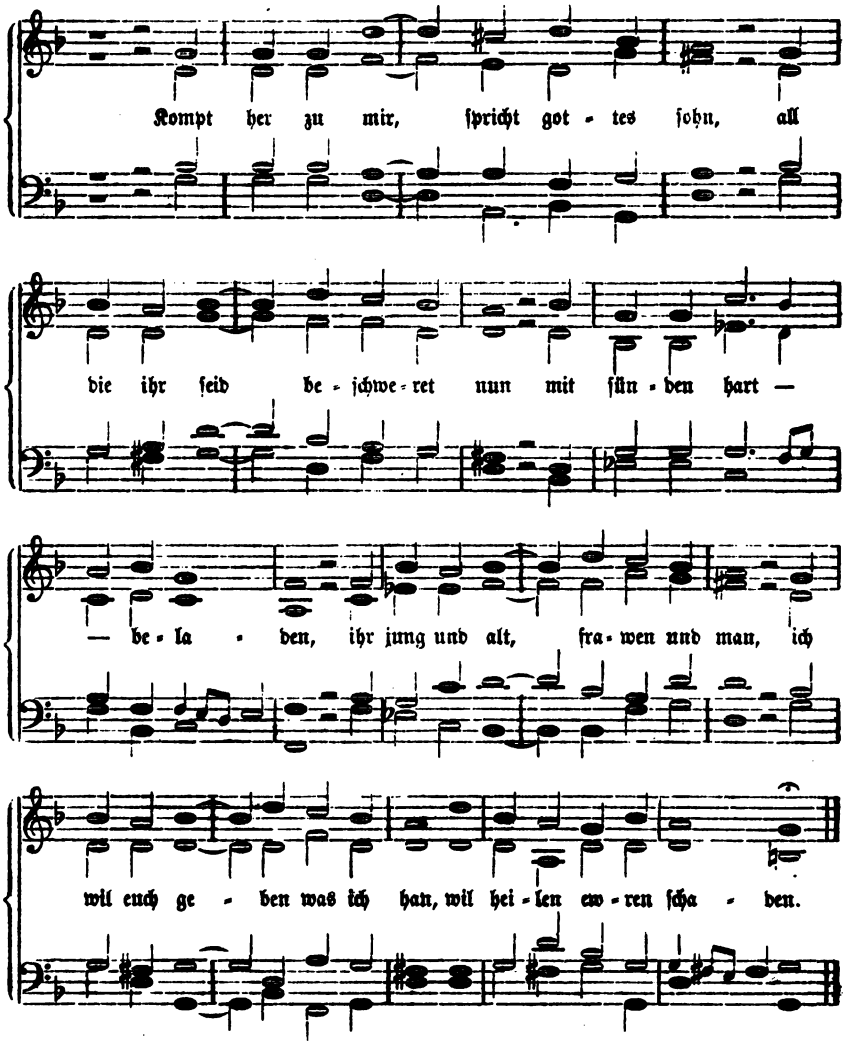
Da der landgraf auß Heßen gieng . . 541
Da got die welt beschafen hat 211
Da man zelt fünfzehenhundert jar . . 443
Dar is ein nie raet geraden 45
Dar is ein nie rad geraden 434b
Dar licht eine stad in der heide bred. . 103
Das hirschhorn wider grünet 449
Das iemant singet oder sait 12
Das ist ain groß merklichs wunder . . 314
De Ditmarschen vasteden und beden ere bicht 215
De katte und de hund 164
De könig wol to dem hertogen sprak. . 218
Dem bunten lewen ist es zorn 22
Dem großmechtigen herren 305
De milde Christ van hemelrik 48
Dem marggraf wunsch ich sig und glück 621
Den Jacob Herbrot haist man mich. . 611
Der bapst die Tütschen thüt in bann . 525
Der got, der himel und erden mechtig ist Bd. IV S. 174 Anm.
Der große fürst von Sachsenland. . . 94
Der großmächtig kaiser Friderich . . . 173
Der Grubenhagn bin ich genant . . . 88
Der herr hest sik erbarmet. 217
Der kaiser ist gestorben 316
Der krieg der hat sich aber erhebt . . . 111
Der krieg hat sich erhaben. 208
Der künig von Frankereiche 296
Der marggraf macht, daß ich von im muß singen . . . . . 92 A
Der pfalzgraf hieß da ziehen daß . . . 115
Der römisch künig ist wol erkant . . . 254
Der summer kumpt in manger gstalt . 370
Der süße sumer fröwet mich 129
Der türkisch keiser ist zornig worn . . 416
Der Volrot der schneid seinen bart . . 26
Der winter ist gar lang gesin 135
Der winter ist vergangen 267
De van Bremen schalmen loven . . . 47
De van dem Sunde voren dat blawe laken 436
De wolgebarne könig ut Dennemarken reb 219
Die alte gans gieng für den marggrafen stan. 31
Die burgern von Franklnfort stolze und riche 65
Di ebiln von dem Rine 3
Die er sol man geben got. 253

Nr.

Die fünf ort stand auf vestem grund . 428
Die Ghelders ende die Fransoisen . . 489
Die newe mer und selzam gschrai. . . 259
Die newen leuf iez in dem land . . . 264
Die newen lef iez in der welt 284
Die niderlenschen herren 33
Die schar und dei baneiren 2
Die Schwizer sind ußzogen 92
Die sonn mit klarem scheine. 604
Die Venediger und der kunig von Frankreich. . . . . Bd. III S. 25
Die von Goslar klagen Bd. IV S. 174 Anm.
Dieweil von got aller gewalt kumm . 344
Doemen schreef fijftien hondert. . . . 486
Do goddes son geboren ward 324
Do Klaus Hermelin dat vernam . . . 263
Do man ansteng und zalt fürwar . . 235
Dre dage vor sunte Valentin 214
Drei fürsten hond sich ains bedacht . . 366
Durch lust sold ich eins morgens gan . 43
Du verlaßner adler, laß dir sagen . . 537

Eigner nutz, verborgner haß, untrewer rat 188
Ei lieben herrn, ich hör jemerlich klagen Bd. IV S. 175 Anm.
Ein s. Ain.
Ein edler sitich wolgestalt. 74
Ein fürst so hochgeboren 506
Ein ieder nem gar eben war . . . 466
Ein jeger der hieß Friburger 8
Ein liedli wil ich heben an 121
Ein lied will ich üch singen 357
Ein newes lied hab ich mir außerkorn . 290
Ein newes liedlein heb ich an 315
Ein newes lied zu diser frist 69
Ein new gedicht will ich beginnen . . 356
Ein nie led wi heven an 435
Ein nüwes liedlin heb ich an 122
Ein reichstat an der Dauber leit . . . 346
Ein reisig knecht vermeßen . . . 342
Einsmals gieng ich ganz fru spacier Bd. IV S. 174 Anm.
Eins tags als ich gen Nürnberg wolt . 459
Eins tags spacirt ich in einer fruen . . 110
Ein stat leit in Frankenland. 40
Ein vereinung ist lobeliche 136
Ein ziegler zu Bar ein burger was . . 388
Encium verquentium 200
Er Bosse und er Boschin 60
Es bleibt das alde sprichwort war . . 479
Es gehet ein frischer summer daher . . 546
Es geht ein frischer sommer daher. . . 588
Es get gen diser fastnacht her 78
Es hat ein ehrloser böswicht. 478
Es ist der reichstag für und nichts beschloßen 422
Es ist geschehen, das ist war. 148

B. Satz von Hieronymus Ptätorius.



Nach dem Melodeyen Geſangbuch, Hamburg S. Rödinger 1604.

Was wölln wir ſingen und heben an.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

CVI.

Was wöllen wir ſingen und heben an.

Nr. 511, 1545.

Nach der Angabe im „Lieder-Büchlin, Zwey Hundert, auſſerleſene Newe Lieder, allen Jungen Geſellen vnd züchtigen Jungfrawen, zum newen Jar getruckt mit jhren Melodeyen, ſampt einem Regiſter. Vormals nie inn Truck außgangen. Anno MDLXXXII." 8°. (Berl. Bibl. Yd 5041. Vergl. Hoffmann v. Fallersleben: Findlinge S. 371) hatte dieſes Lied ſeine eigene Melodie. Dieſe Angabe beruht doch ſchwerlich auf dem Umſtand, daß der Herausgeber die ſo verbreitete Melodie „Kompt her zu mir ꝛc. im Ton Was wöll wir aber heben an" nicht ſollte gekannt haben. Vgl. Ton CV.

Gelegentlich ſei hier bemerkt, daß der Ausdruck im Titel des eben genannten Liederbüchleins: „mit jhren Melodeyen" leider nicht bedeutet, daß wirklich die Melodien ſelbſt dort mit abgedruckt wären, ſondern nur, daß ſie zu den Liedern bemerkt, d. h. daß die Lieder mit Tonangaben verſehen ſind. Die Melodien dagegen wurden auch hier vom Drucker als allgemein bekannt vorausgeſetzt.

CVII.

Weißbecken ton.

Ton zu Nr. 322, 1519. Nr. 348, 1521. Nr. 354, 1521. Nr. 371, 1525. Nr. 406, 1526. Nr. 441, 1532.

Goedeke hat (Grundr. § 141, 12) die Vermuthung ausgeſprochen, daß mit des „Wyßbecken ton" ein Lied auf Georg Wisbeck (vgl. Bd. II im Namensverzeichniß) gemeint ſei. Da uns aber ein Hans Wiſpeck „zů Wien in Oeſterreiche, ain ritter an des künges hof" als Dichter bekannt iſt, der i. J. 1457 das Lied Nr. 107 eben in der Strophenform des Weißbecken Tons ſang, ſo ſcheint mir die Vermuthung gerechtfertigt, daß der Ton mit ſeiner Melodie vielmehr dieſem Ritter Hans Wiſbeck, d. i. Weißbeck, angehört.

In der Anmerkung zu Nr. 322 habe ich die weitere Vermuthung hinzugefügt, daß unter dem „Weißbecken ton" und dem Ton „Es geht ein friſcher Sommer daher" dieſelbe Melodie gemeint ſei, und daß dasjenige Lied jenes Hans Wiſpeck, von dem der Ton urſprünglich ſeinen Namen erhielt, die Worte „Es get ein friſcher ſomer daher, da werdt ir hören newe mer" als Eingangszeilen gehabt habe, wie auch ein geiſtliches Lied „ins weißbecken thon" (Wackernagel Bibliogr. Nr. CIX) dieſen Eingang hat. Es findet ſich zudem hier ein ähnliches Verhältniß, wie das zu Ton LXXXVII bemerkte, daß nämlich die zwei Motive dieſer Eingangszeilen, nämlich der neue Sommer und die neue Mähr, in einer Reihe von Liedanfängen anklingen, welche theils dem Ton „Es get ein friſcher ſomer daher", theils dem Weißbeckenton angehören. Unter den Liedern des erſteren Tones in unſerer Sammlung haben drei den ganzen Eingang beibehalten oder nachgebildet:

Nr. 546: Es gehet ein friſcher ſommer daher,
do werdt ihr hören newe mehr.
Nr. 588: Es geht ein friſcher ſommer daher,
und wolt ihr hören newe mehr ꝛc.
Nr. 441: Vernembt, ir werden chriſtenleut,
wie ſich wol in des meien zeit ꝛc.

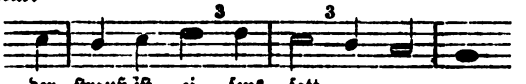
	Nr.
Maria muter konigin	63
Maria rein, din los ik mein	331
Maria rein, kein edelstein	335
Maria unsers glaubens anefang	306
Maximilian, du kaiser frum	271
Mein anfang sei zu gottes eer	345
Mein gnediger herr vetter und liebster fürst	599
Mein herz das hat kain trauren nicht	593
Mein herz hat weder ru noch rast	262
Merkend hie ein neuws gedicht	237
Merkt und hört mir ein kleines zů	420
Merkt wie die Schweizerknaben	292
Met luste willen wi singhen	180 A
Met vreuchden werd hier een liedt ghesonghen	373
Mich wundert sehr, was glück und ehr	552
Min herz ist aller fröuden vol	142
Mit der warhait thut man sagen	337
Mit freuden wil ich singen	310
Mit freuden will ich singen	339
Mit gesang vertrib ich min leben	137
Mit got so wil ich heben an	171
Mit gottes hilf so heben wir an	369
Mit lust so wil ich singen	197
Mit luſt so wil ich singen	300
Mit luſt so wil ich singen	573
Mit schwarz thu dich bekleiden	620
Mor wie du wilt, du arge welt	534
Nach der gepurt unsers herrn Jesu Christi, das ist war	248
Nach gepurte Jesu Christ	238
Neulich der fürwitz mich bewegt	522
Newe mer wil ich euch leren	119
Newe mer wil ich euch sagen	375
New zeitung bring ich auf die pan	Bd. IV S. 174 Anm.
Nu biddet gob, gi papen gemein	405
Nu hat man nuwe mere in dem lande vernomen	54
Nu hilf uns, got von himelrich	160
Nů hörent jemerliche clag	19
Nu horet da ein nuwe mer	141
Nu horet und market ein nie geschicht	328
Nu horet und market to dusser tid	332
Nu horet und market ut ganzem flit	327
Nu hort ein sach, die ist noch neu	123 b
Nu hört zu ein newes gedicht	550
Nů merkt ir herren alle trat	152
Nu moot ik aver singen	454
Nů wil ich aber singen	133
Nu wiln gi hören singen	246 C
Nunc dimittis Groningh, de hogen stad	221
Nun höret hye groß wunder	378
Nun höret hie mit fleiße	307 b
Nun höret zů groß wunder	363
Nun hört ein altes liedli schon	13
Nun hört, ir Christen alle gar	415
Nun hört von mir ein new gedicht	589
Nun hört, was fibel auf erden	232
Nůn merkend all geliche	143
Nůn merkend offenbare	154
Nun merket all zů diser zeit	151
Nun merket offenbare	292
Nun merkt den großen kummer	157
Nun merkt, ir herren all geleich	243
Nun merkt, ir weisen herren	297
Nun sweiget und horet zu	190
Nůn wollen wir es heben an	149
Nun wend ir hören singen	246 B
Nun wend wir aber heben	574
Nůn wend wir aber heben an	145
Nun wil ich aber heben an	108
Nun will ich aber heben an	613
Nun wil ich aber singen	594
Nun wil ich heben an zu singen	176
Nun wöll wir aber singen	180 B
Nun woln wirs aber heben an	549
Nun wölt ir hören ein newes gedicht	392
Nun wolt ir horen ein neuwes lied	579
Nun wolt ir hören singen	555
Nun wult ir hören neuwe geschicht	391
Nu wilt gi hören ein niwes lied	493
O Bern du magst wol frölich syn	461
Och god, wes schal ik nu betengen	101
Och Meideborch, holt di veste	590 A
Och wille gi merken even	591
O du s. Ach du.	
O du arger Herbrot	609
O du armer Mauritz	607
O ewiger got, laß dich erbarmen	61
O god van hemelrijke	406
O got, erlöser aller welt	523
O gott heiliger geist, gib kunst	347
O gott in deinem himmel	275
O got in deinem hochsten thron	277
O hailiger gaist, du ware minn	179
O hechster vogt von himel sal	126
O herre got, ich klag dir alls mein laid	89
O herr gott aller dingen	431
O hertogh van Gelder, bent ghy er in huys	303
O hochgelobte dryfaltikeit	430
O hoer got	96
O Hollant, stelt an gode u sinnen	168
O Jesu Christe reine	502
O kaiserlich wird und küniglich eer	279
O landgraf du edles blut	537 und 542
O Magdeburg, halt dich feste	590 C
Op een maendach morghen	485
O rad van avontueren	399
O reicher got du hochstes gůt	99
O Sempach, wie schandlich sich din trůwe brach	Bd. I S. 111
Österrich, du slafest gar lang	138

	Nr.
O warer got und herre	338
O welt, bedenk die alt und new geschicht	123a
Owe mir Heinz von Wolfenbüttel we	518b
O werder got herr Jhesu Christ	318
Ralves Karsten kleiner beem	70b
Schwer langweilig ist mir mein zeit	584
Secht umb, ir herrn, was ruschet in der hecken	73
Seht, lieben freund, was wir da hon	Bd. IV S. 174 Anm.
Seid getrost, seid getrost, lieben Christen	544
Seind fürsten, heren, stet und gmain	270
Sich dich fur recht, o adler mild	182
Singen wil ik to düsser frist	617
Sinn und kraft und gunstes steuer	167
Sin swert stämmiert an siner hant	5
So hor mir zu vil manicher man	223
So man lang macht, betracht und acht	470
So oft zů Augspurg reichstag ist	612
So will ich aber singen	205
So will ichs aber heben an	225
So will ichs aber heben an	227
So will ichs aber heben an	354
So wolt ich gerne scherzen	556
Störzebecher und Göbiche Michel	44
Thůt uf die orn, ir fischer gůt	576
To lave wille wi singen	323
To love wil ik singen	312
To love wille wi singen	326
't Bat moet nutgheven, van battet in heeft	170
Ulrich von Hutten das edel blůt	351
Und aber wöllen wirs heben an	440
Und als man singet und als man spricht	42
Und welt ir hören zu diser frist	266
Und wend wir aber heben an	444
Und wille gi horen ein nie gedicht	16
Und wölt ir hören ein neu gedicht	383
Unse herren und helfer	14
Untrew lest sich nicht schmücken	467
Up einen dinstag it geschag	124
Van Speigelberg gereden kam	6
Bau unwillen ich wil heven an	394
Vater unser, Mühlhausen ist unser	583
Vater unser, Reitling ist unser	313
Vele wunders mach me horen sagen	395
Vermerkend großen kumer 157	(Bd. III S. IX)
Vernembt ein tyrannische that	413
Vernembt, ir werden christenleut	441
Vernement abentiurlichin mär	59
Vier lenwen claghen al to gadre	29
Voege god van himmel, so ik recht betracht	330
Von aller welt verlaßen	558
Von der eidgnoschaft so wil ich heben an	147
Von Frankrich Karle, nit belang	183
Von gottes gnad Johans Fridrich	559
Von gottes gnad Johans Fridrich	580
Von gottes gnad ward in den tod	507
Von herzen muß ich singen	236
Von jugend uf und all min tag	285
Von selzamen geschichten	381
Von uppiglichen dingen	380
Vor Christi geburt vor langer zeit	255
Vormätenheid und grot avermod	333
Vor zeiten war darnach ein groß gedrang	Bd. IV S. 175 Anm.
Wach auf, du edler keiser gut	596
Wacht auf, wacht auf, ir fürsten gůt	411
Wa hat ain man ie me gehort	280
Wak up, Klein Holland, grot van machte	437
Wär ich der chunst als wol gelert	51
Was uns der winter lang hat hin genumen	92B
Was wirt es doch des wunders noch	597
Was wöllen wir aber heben an	49
Was wollen wir aber heben an	66
Was wöllen wir aber heben an	162
Was wöllen wir aber heben an	464
Was wöllen wir aber heben an	578
Was wöllen wir aber singen	536
Was wöllen wir singen und heben an	178B
Was wöllen wir singen und heben an	511
Was wolln wir aber singen	569
Was wöll wir aber heben an	265
Was wöll wir aber heben an	348
Was wöll wir aber heben an	372
Was wöll wir aber heben an	592
Was wöll wir aber singen	515
Wat helpet, dat ik vele trure	504
Wat hort man singen und sagen	156
Wat newes willen wi heven an	492
Wat segt ghi, pocghers van Cleven	496
Wat willn wy aver hăven an	289
Weh euch, ir armen reichstet	539
Weil aigner nutz hat überhand	352
Weiters so last euch sagen	602
Welt es uch alle dunken gůt	209
Welt ir mir nit für ubel han	451
Wend ir hören nůwe mär	175
Wend ir hören singen	231
Wend ir mirs nit für übel han	199
Wend ir nun hören meri	1
Wend wir aber heben an	131
Wend wir aber heben an	206B
Wer hören well die redlich that	260
Wer hören well groß merklich that	261
Wer hören wil zu diser stund	402
Wer liegen wil, mag wunder sagen	282
Wer streiten und wil sturmen nu	615
Wer sücht, der findt, hab ich gehört	355

	Nr.
Wer wißen well, was ich gedenk	268
Wie es in diſen tagen	407
Wie man ſchreib tauſend vierhundert jar	187
Wie nu, ir ellenden pauern	384
Wie nun, ir Schweizerknaben	294
Wie thut ihr euch vorſchlafen	545
Wie was die ghene, die die loverkens brac	456
Wiewol ich bin ein alter gris	210
Wil gi hören ein neues geticht	155
Will gi horen ein nie gedicht	86
Will gi horen ein nie ghedicht	397
Wil gi hören, wie das geſchach	368
Will gi weten, wn dar geſchach	85
Wille gi hören einen nien ſund	102
Wille gi horen ein nie gedicht	184
Wille gi hören ein nie gedicht	512
Wille gi hören einen nien geſang	434 a
Willi gi horen ein nien geſang	513
Wille gi horen ein nigen rei	186
Wille gi hören einen nien ſang	212
Wille gi hören ein nien ſang	220
Wille gi horen, wat is geſchein	185
Wille gi horen, wo dar geſchach	21
Wilt god ich ſal beginnen	194
Wir bitten dich, herr Jheſu Chriſt	571
Wirtemperg iſt ain alter nam	453
Wir wollen ein liedel heben an	104
Wi willen ſingen ein nien rei	56
Wi willen van den kereis zinghen	7
Wolan mit friſchem freiem mut	387
Wolan, wolan, und doch wolan	Bd. IV S. 173 Anm.
Wol auf in gotes nam und kraft	100
Wolauf ir Chriſten alle	497
Wolauf ir deubſche Chriſten	530
Wolauf ir frommen Deutſchen	527
Wol auf, ihr kriegslent alle	531
Wolauf, ihr lieben landsknecht	587
Wol auf, ir werden Chriſten	410
Wol auf, ir werten reuter gut	230
Wolde mirs got gehengen	20
Wol her, ir lieben geſellen	275
Wolher, wolher mit frömden	566
Wollen wir aber ſingen	125
Wol nu to diſſen tyden	568
Wölt ir aber hören	246 A
Wolt ir hören ein große ſchand	193
Wölt ir hören ein nuwes geticht	112
Wolt ir hören ein nen gedicht	191
Wolt ir hören ein neues gedicht	245
Wolt ir hören ein nuwes geſchicht	114
Wolt ir hören newe mer	107
Wolt ir hören neue mere	195
Wol uf, ich hör ein nüw gedön	79
Woluf in gotes namen	204
Woluf, ir fromen eidgnoßſchaft	146
Woluf, ir geſellen all mit ſchall	207
Woluf mit richem ſchalle	120
Wolup, wolan	425
Wöl wir aber ſingen	127
Wonder ſiet men nu ghebueren	500
Wo untrüwe wirt bezwungen	113
Wu fleuchſtu hin, du arges glück	554
Wult ir hören nuwe mer	390
Zů Coſtanz an dem Bodenſee	575
Zů Eßlingen auf der brucke	321
Zů lob und auch zů eren	258
Zů lob und ehr han ichs betracht	252
Zů lob wellent wir ſingen	301
Zů Menz in der ſtat gůt	134
Zům erſten well wir loben	302
Zů ſingen wil ichs fahen an	535

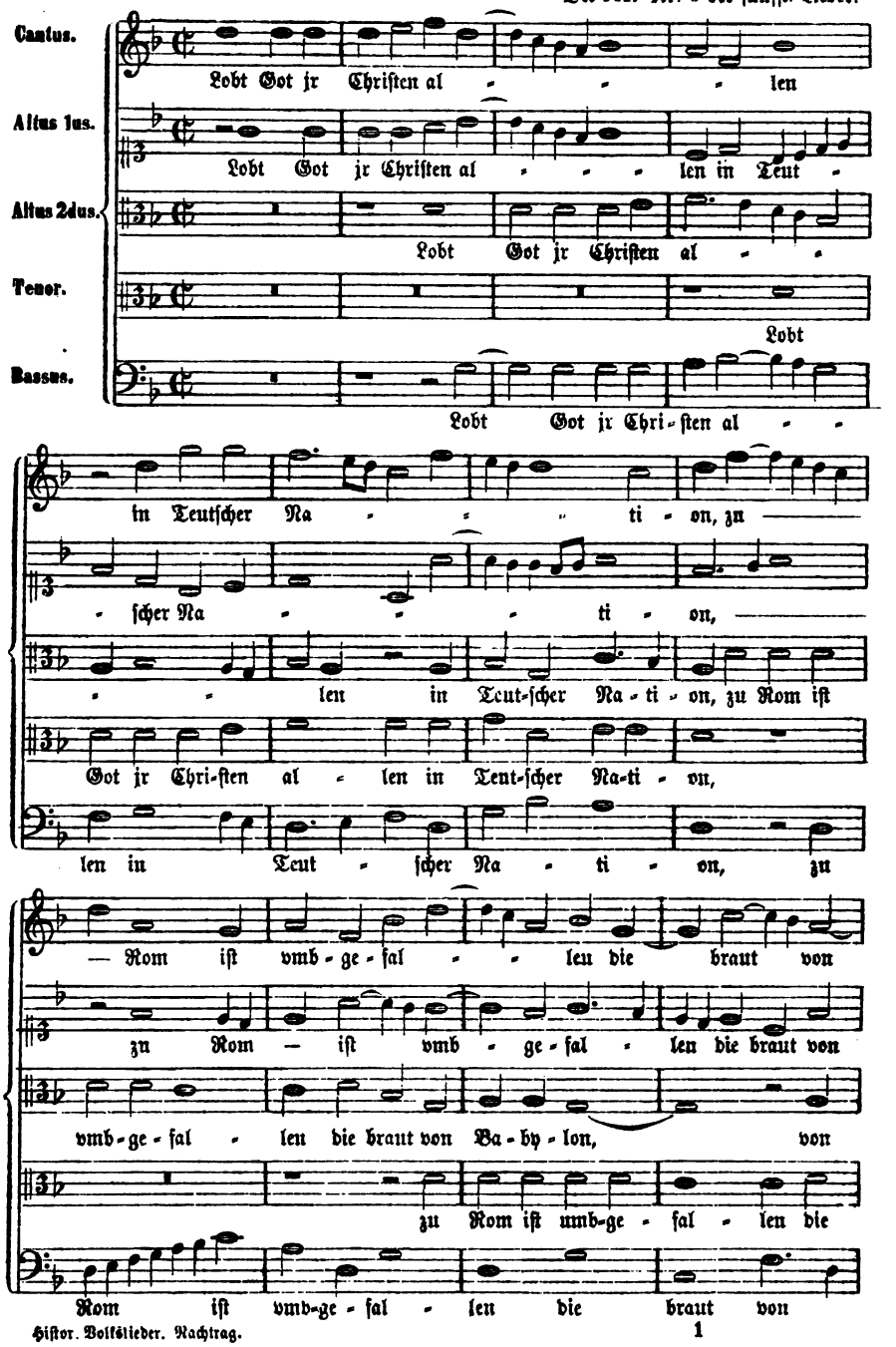
Berichtigung.

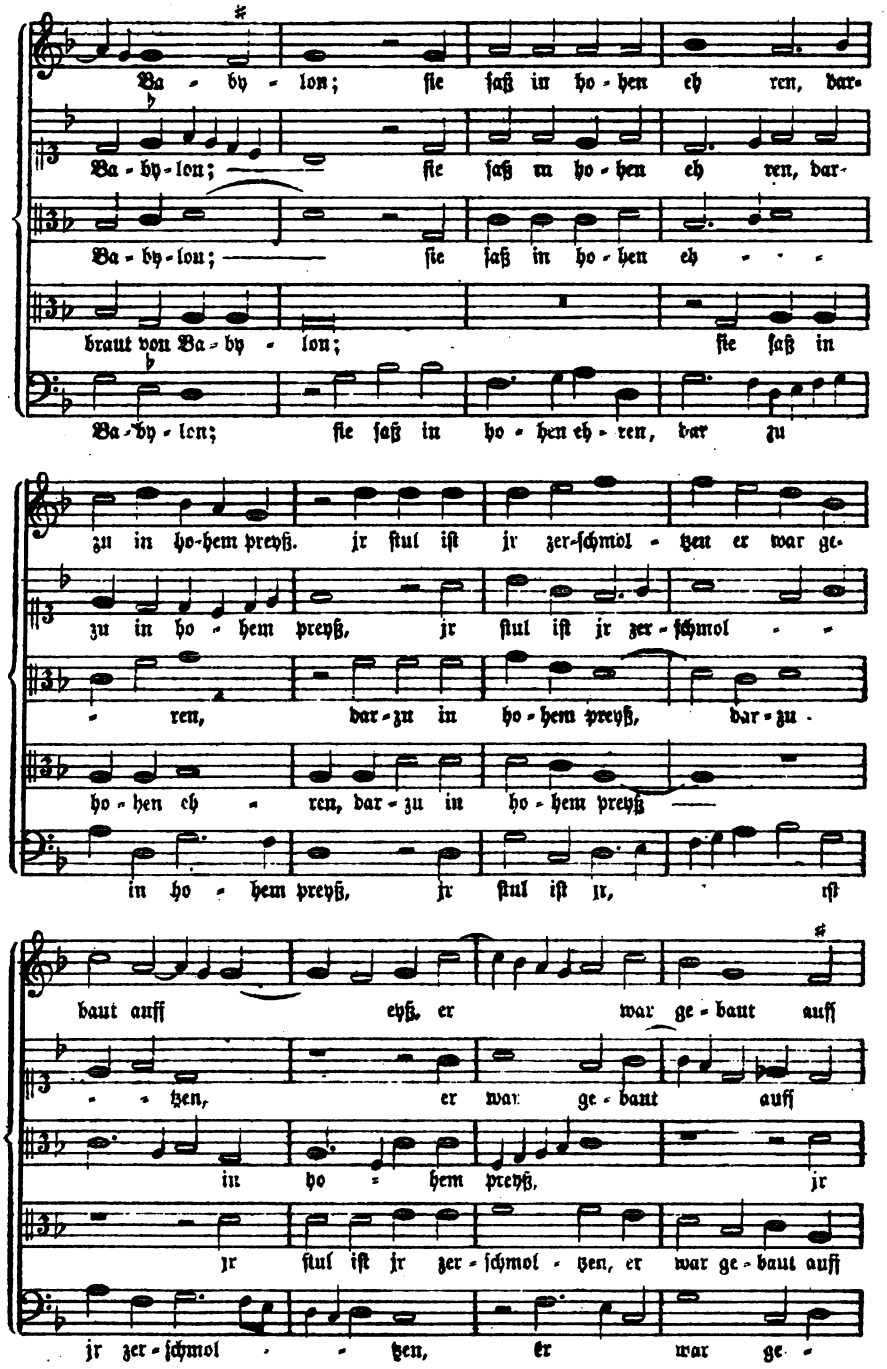
In Ton XX und der daraus auf S. 20 angeführten Phraſe wird der Text auf folgende Art unterzulegen ſein:

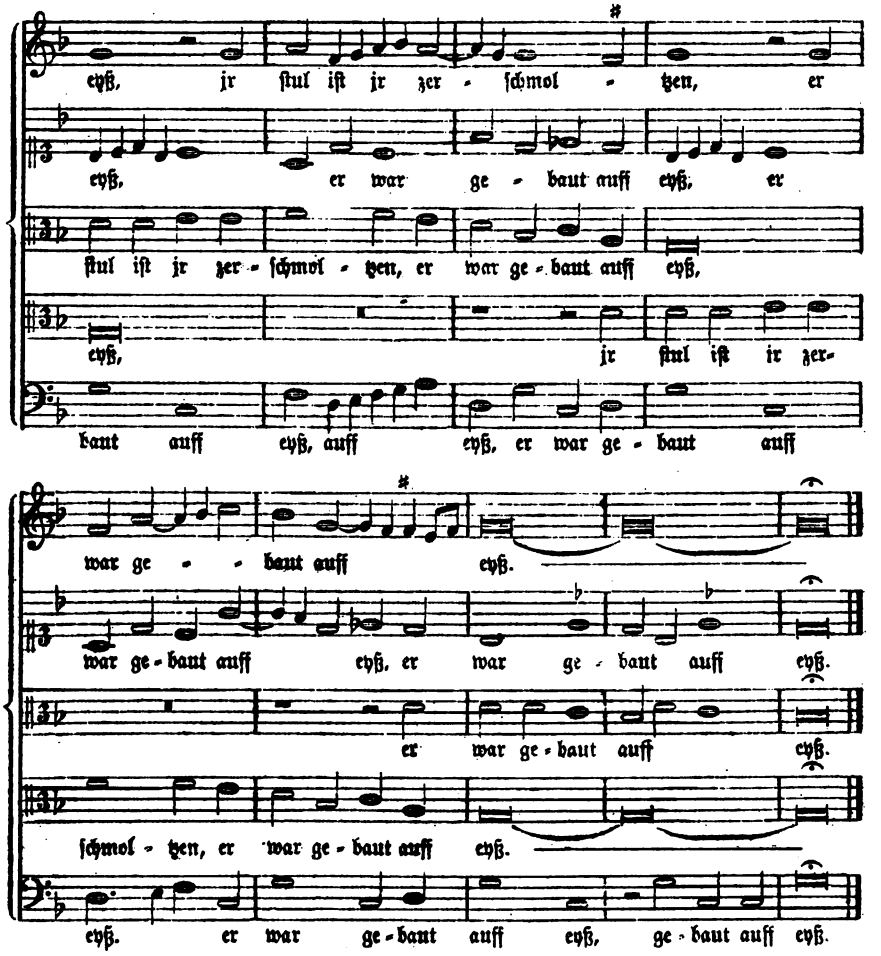


Beilage 1, zu Ton XV. Satz von Stefanus Mahu.

Ott III. Nr. 5 der fünfst. Lieder.

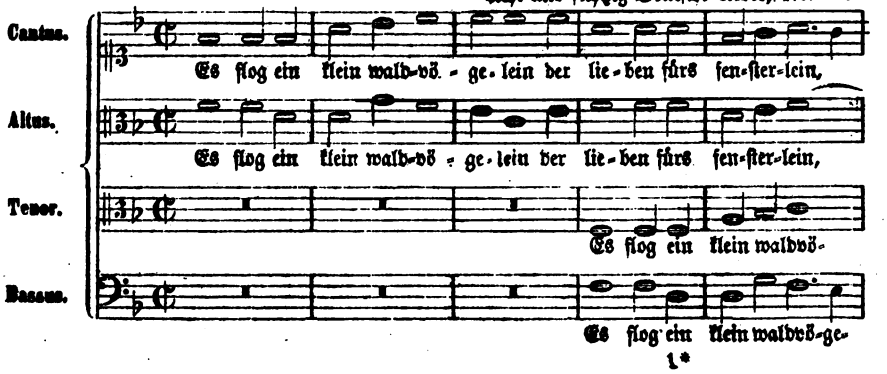


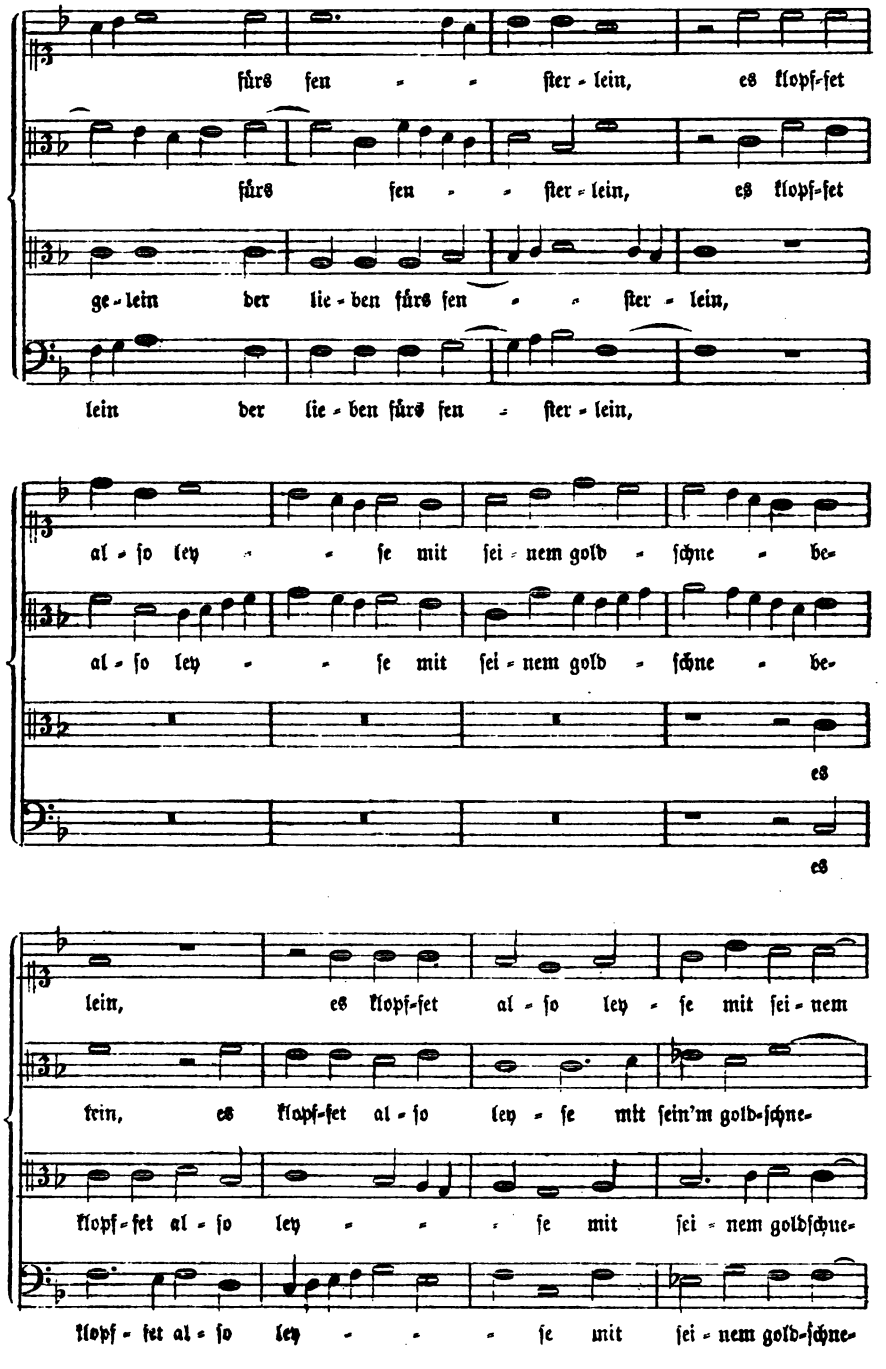

Ba - by - lon; ſie ſaß in ho - hen eh ren, bar-
Ba - by - lon; ſie ſaß in ho - hen eh ren, bar-
Ba - by - lon; ſie ſaß in ho - hen eh - - -
braut von Ba - by - lon; ſie ſaß in
Ba - by - lon; ſie ſaß in ho - hen eh - ren, bar zu
zu in ho-hem preyß. jr ſtul iſt jr zer-ſchmol - tzen er war ge-
zu in ho - hem preyß, jr ſtul iſt jr zer - ſchmol - -
- ren, dar - zu in ho - hem preyß, dar - zu -
ho - hen eh - ren, dar - zu in ho - hem preyß
in ho - hem preyß, jr ſtul iſt jr, iſt
baut auff eyß, er war ge - baut auff
- - tzen, er war ge - baut auff
in ho - hem preyß, jr
jr ſtul iſt jr zer - ſchmol - tzen, er war ge - baut auff
jr zer - ſchmol - - tzen, er war ge -

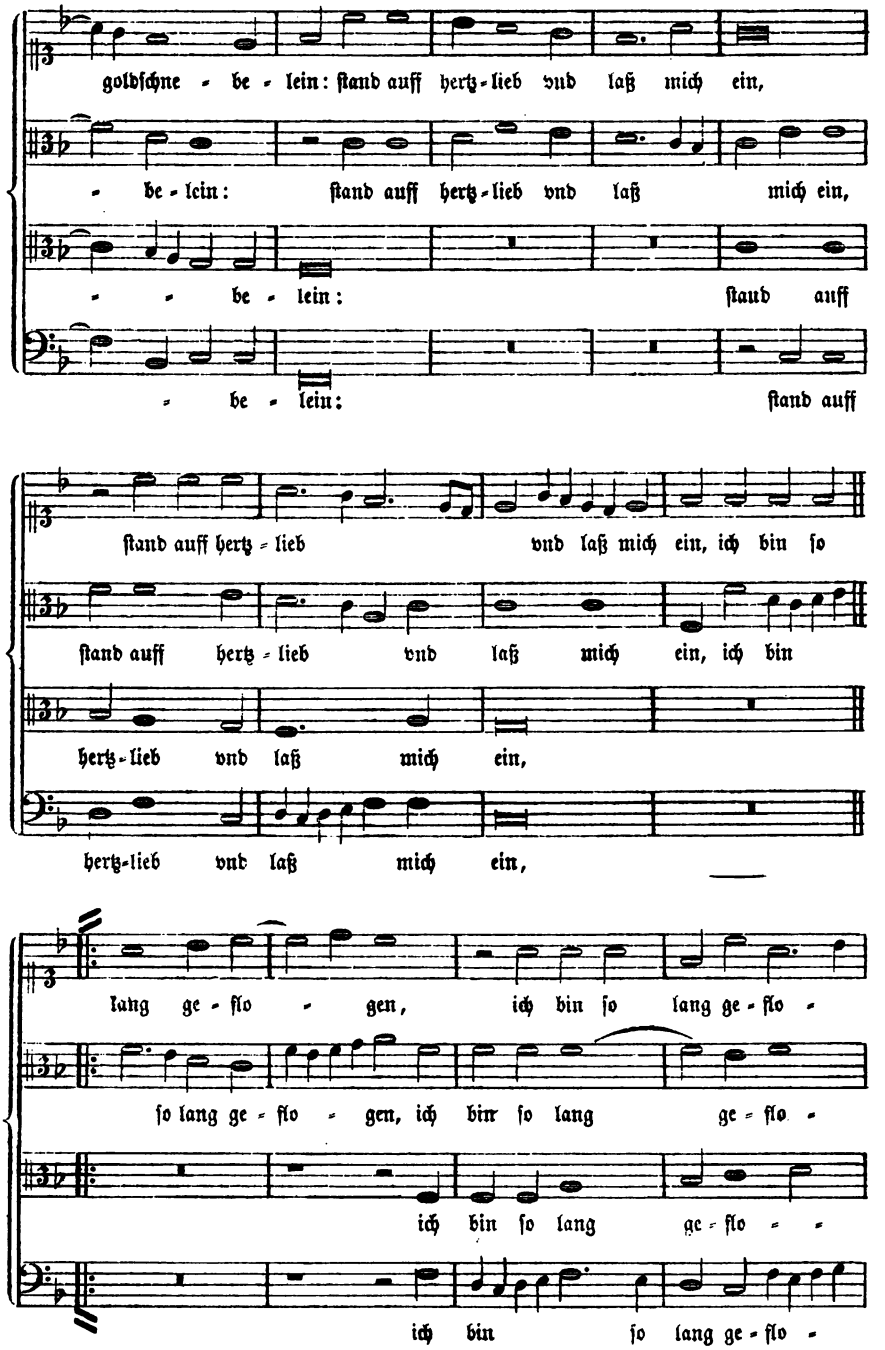


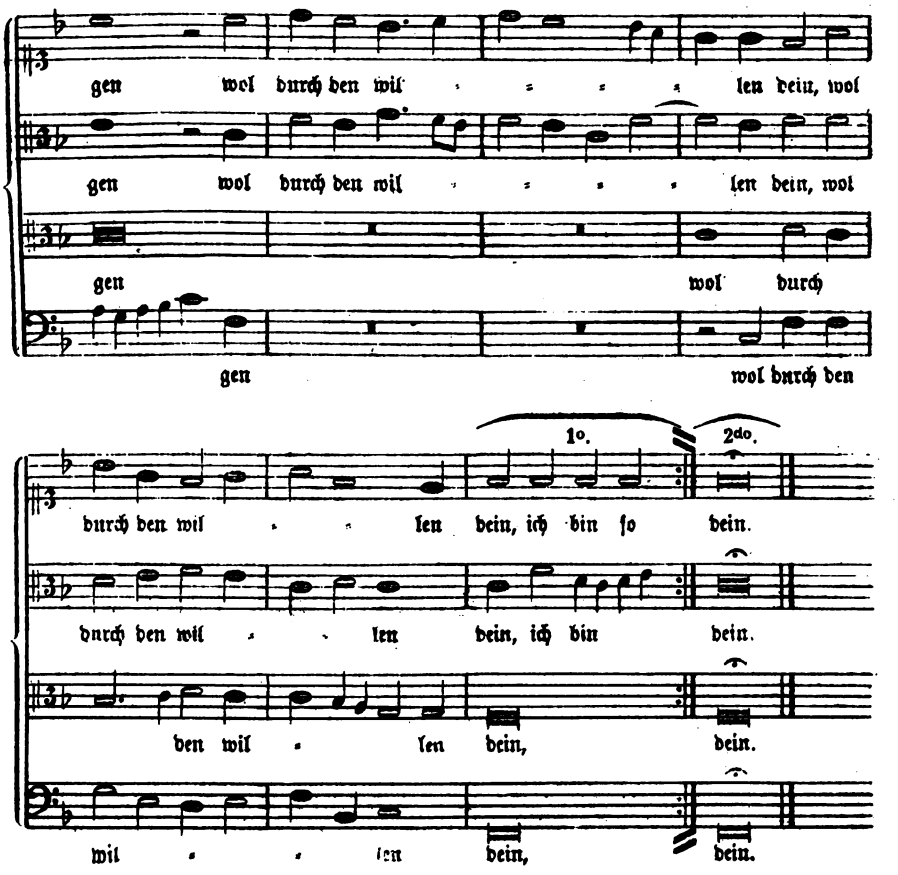
Beilage 2. Zu Ton XXX.

Acht und ſechtzig Deutſche Lieder, Nr. 27.



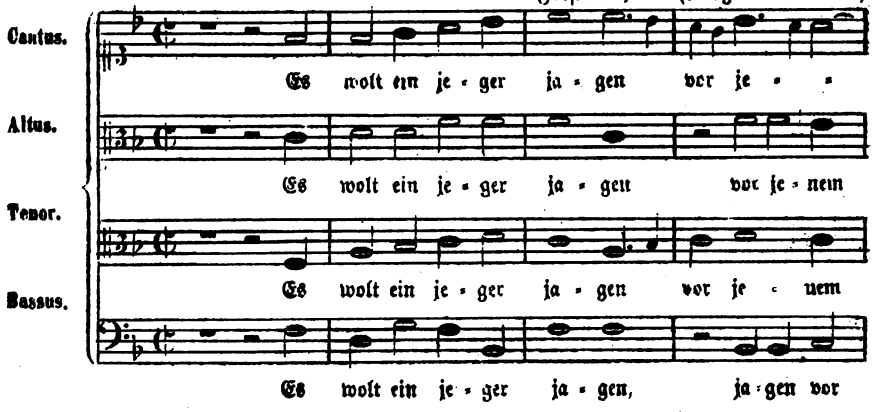

fürs fen - - ſter - lein, es klopf-fet
fürs fen - - ſter - lein, es klopf-fet
ge - lein der lie - ben fürs fen - - ſter - lein,
lein der lie - ben fürs fen - ſter - lein,
al - ſo ley - - ſe mit ſei - nem gold - ſchne - be-
al - ſo ley - - ſe mit ſei - nem gold - ſchne - be-
es
es
lein, es klopf-fet al - ſo ley - ſe mit ſei - nem
lein, es klopf-fet al - ſo ley - ſe mit ſein'm gold-ſchne-
klopf - fet al - ſo ley - - - ſe mit ſei - nem goldſchne-
klopf - fet al - ſo ley - - - ſe mit ſei - nem gold-ſchne-

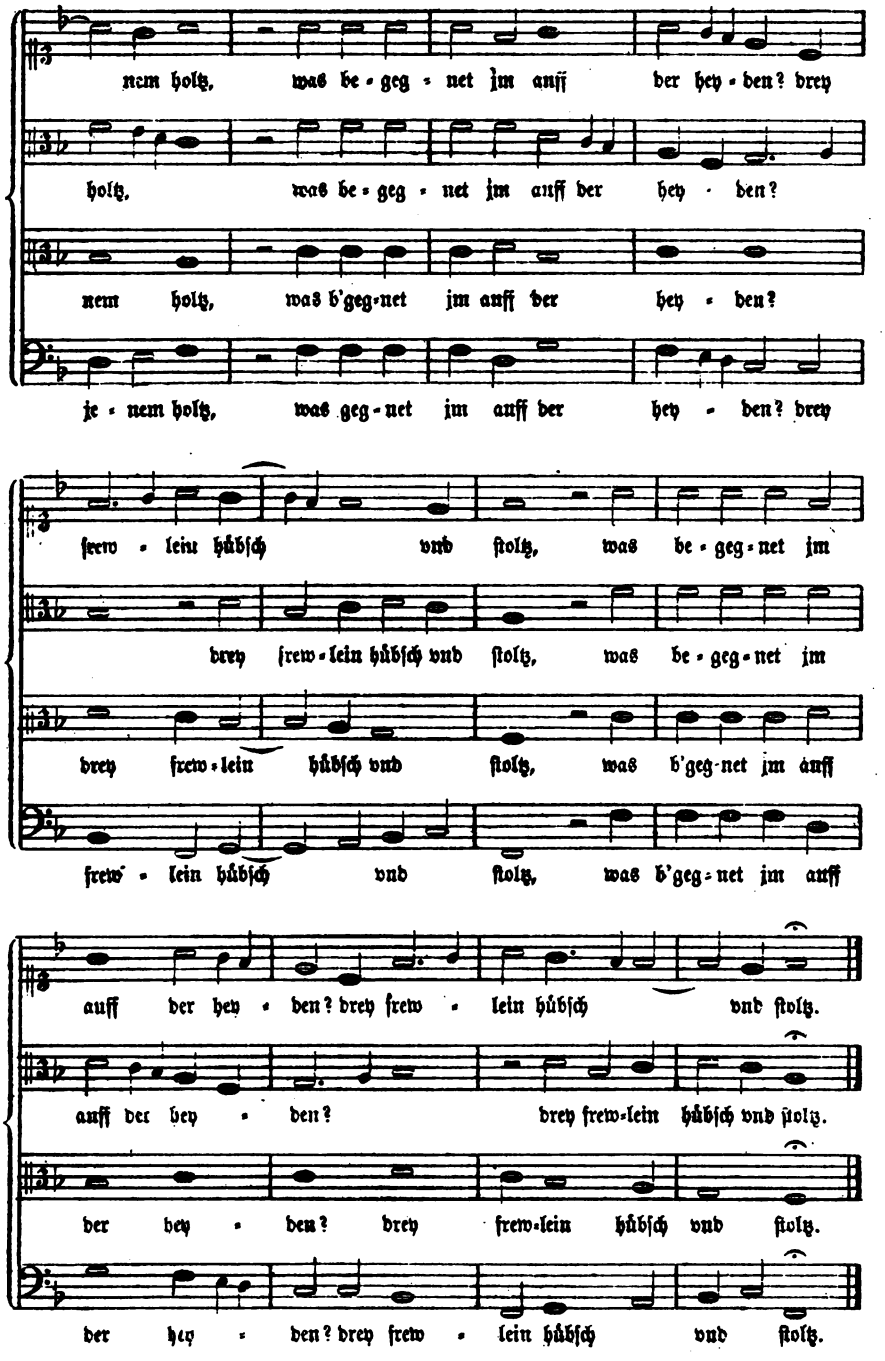

goldſchne - be - lein: ſtand auff hertz-lieb vnd laß mich ein,
- be - lein: ſtand auff hertz-lieb vnd laß mich ein,
- - be - lein: ſtaud auff
- be - lein: ſtand auff
ſtand auff hertz - lieb vnd laß mich ein, ich bin ſo
ſtand auff hertz - lieb vnd laß mich ein, ich bin
hertz-lieb vnd laß mich ein,
hertz-lieb vnd laß mich ein,
lang ge - flo - gen, ich bin ſo lang ge - flo -
ſo lang ge - flo - gen, ich bin ſo lang ge - flo -
ich bin ſo lang ge - flo - -
ich bin ſo lang ge - flo -



Beilage 3. Zu Ton XXXIV Satz von **Matthias Greitter.**

Forſter II, 17 (Ausgabe von 1565.)



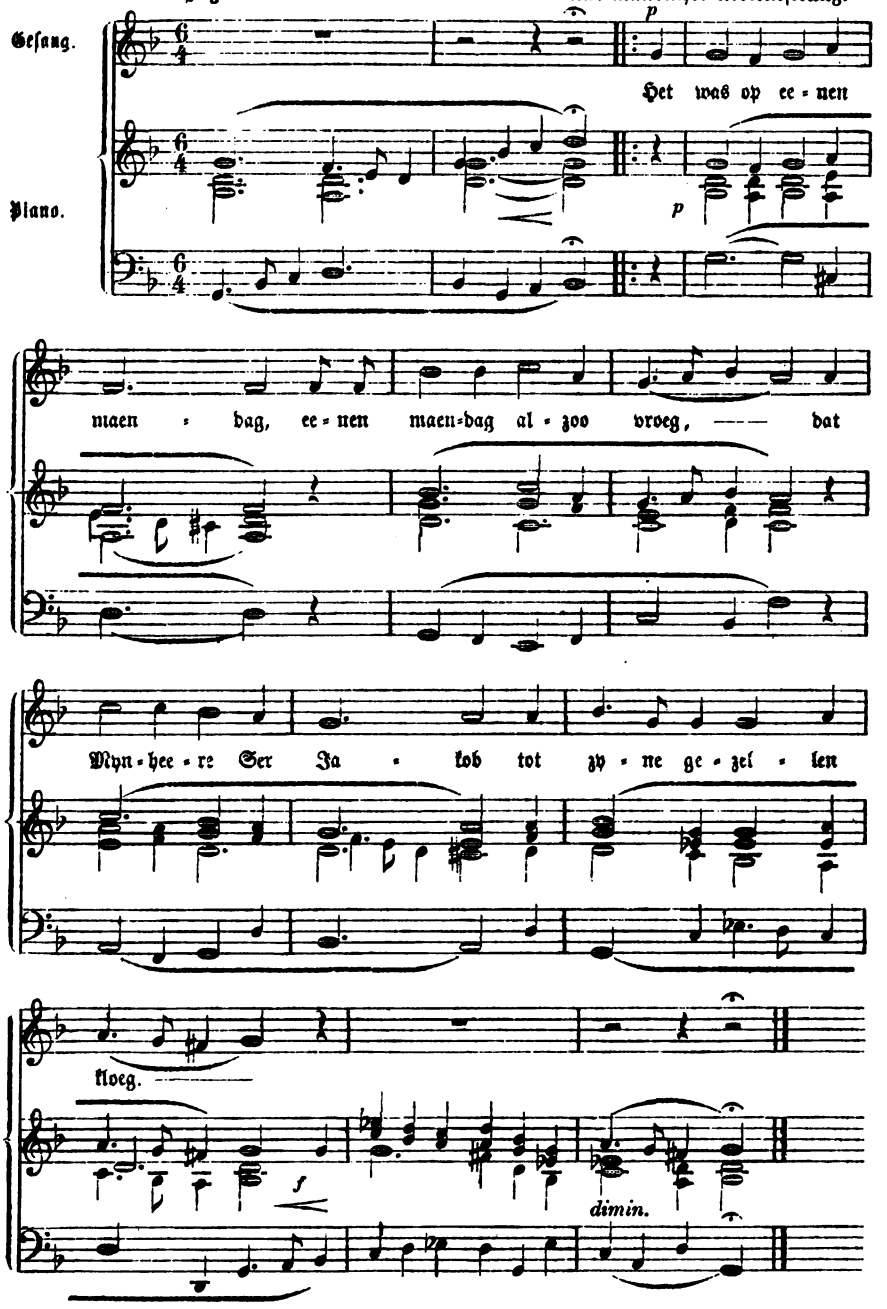

nem holtz, was be-geg-net jm auff der hey-den? drey
holtz, was be-geg-net jm auff der hey-den?
nem holtz, was b'geg-net jm auff der hey-den?
je-nem holtz, was geg-net jm auff der hey-den? drey
frew-lein hübſch vnd ſtoltz, was be-geg-net jm
drey frew-lein hübſch vnd ſtoltz, was be-geg-net jm
drey frew-lein hübſch vnd ſtoltz, was b'geg-net jm auff
frew-lein hübſch vnd ſtoltz, was b'geg-net jm auff
auff der hey-den? drey frew-lein hübſch vnd ſtoltz.
auff der hey-den? drey frew-lein hübſch vnd ſtoltz.
der hey-den? drey frew-lein hübſch vnd ſtoltz.
der hey-den? drey frew-lein hübſch vnd ſtoltz.

Beilage 4, zu Ton XLVII.

F. W. Arnold: Deutsche Volkslieder, Heft 2.

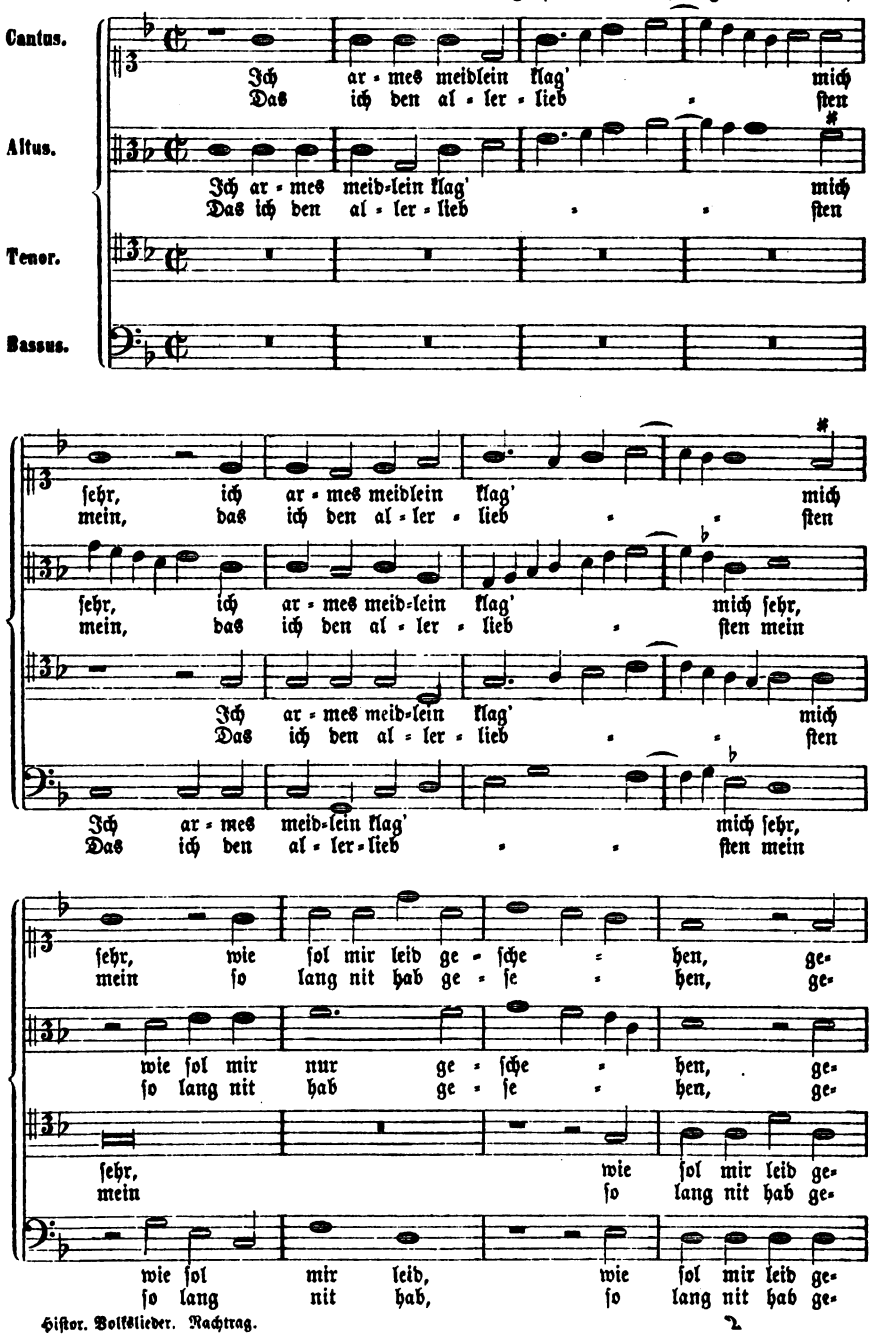
Mäßig.

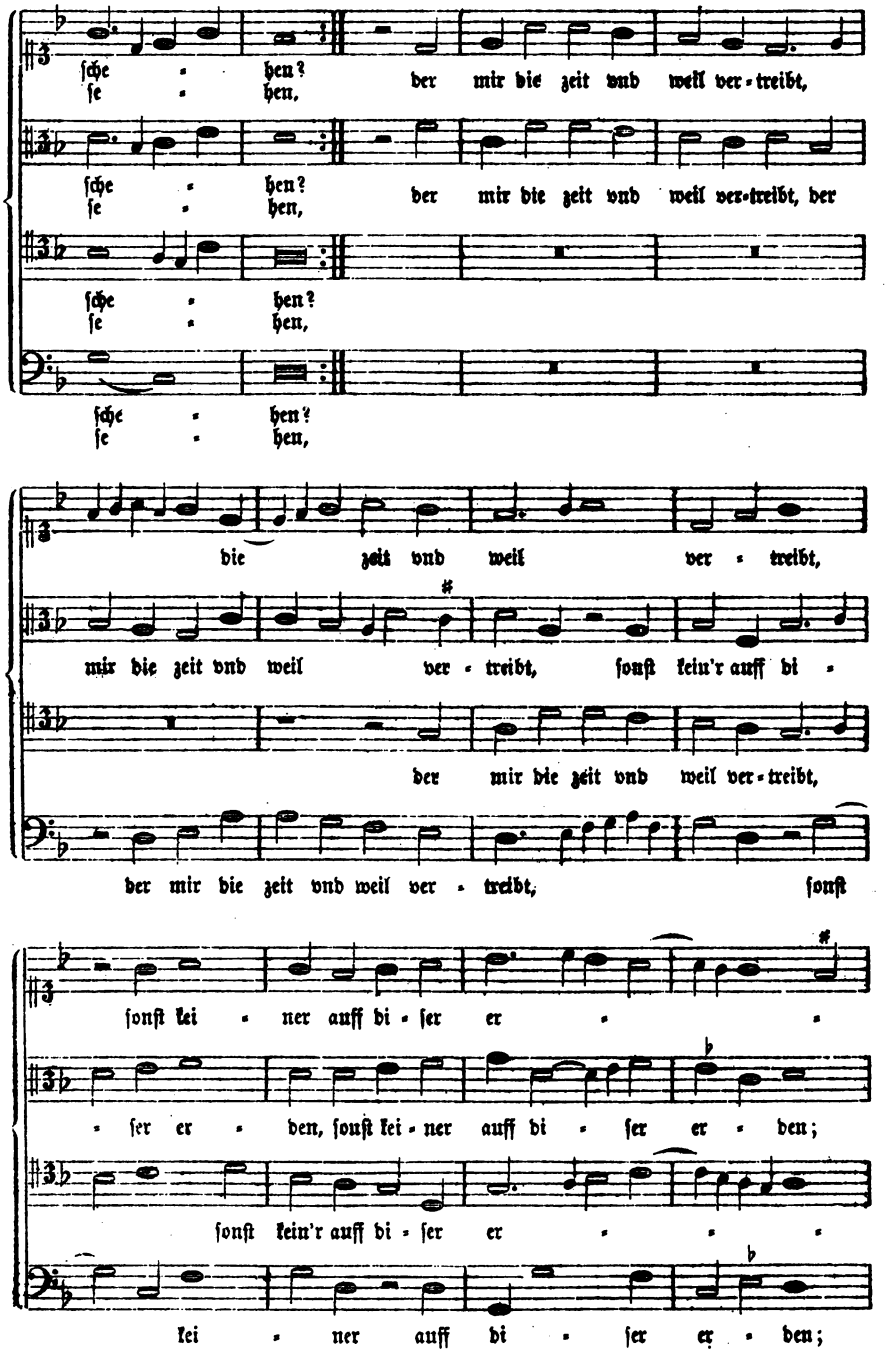
Aus mündlicher Ueberlieferung.

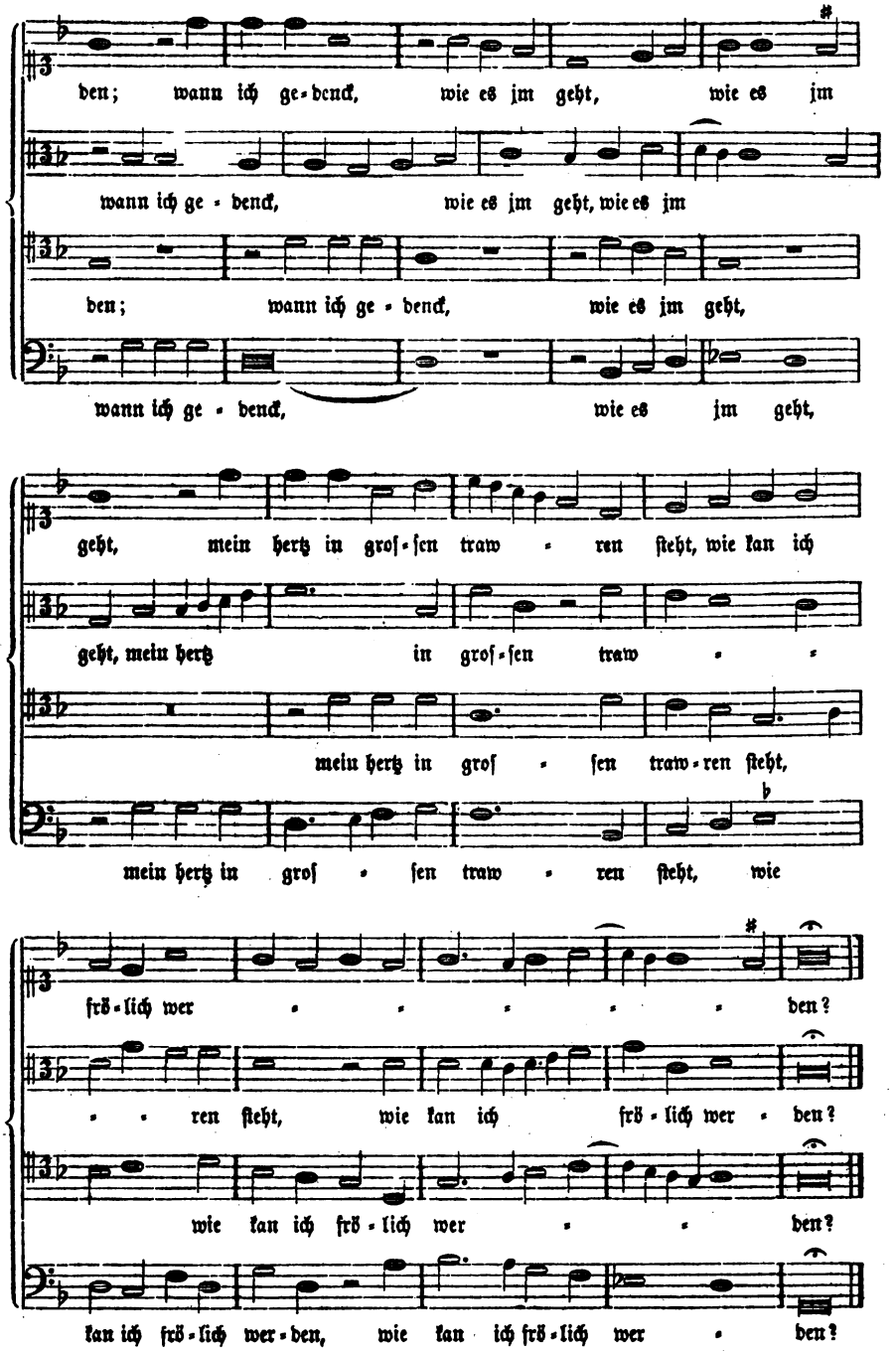


Beilage 5, zu Ton XLVIII. Satz von Ludwig Senfl.

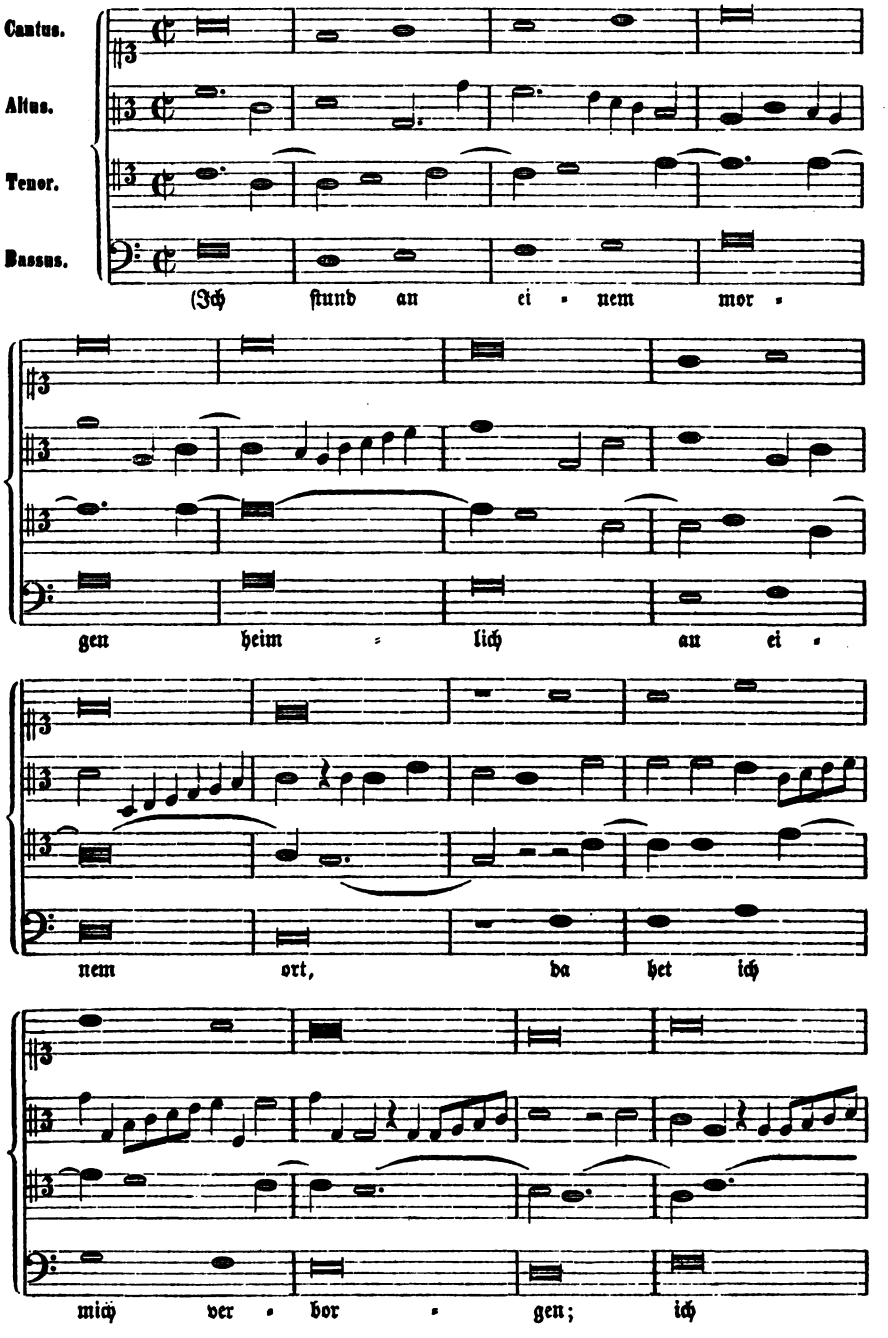
Forſter III, 31. (Ausgabe von 1563.)

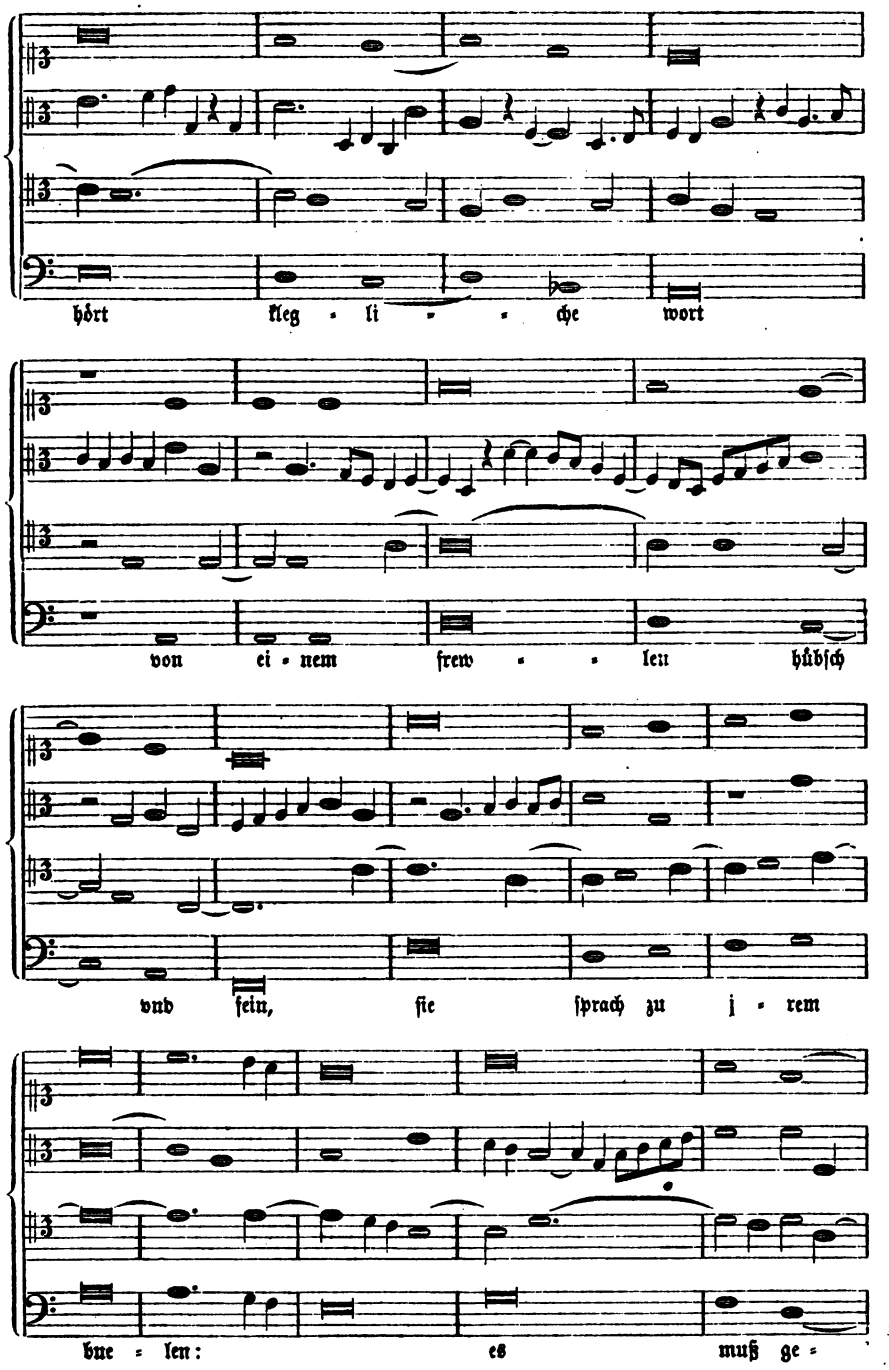


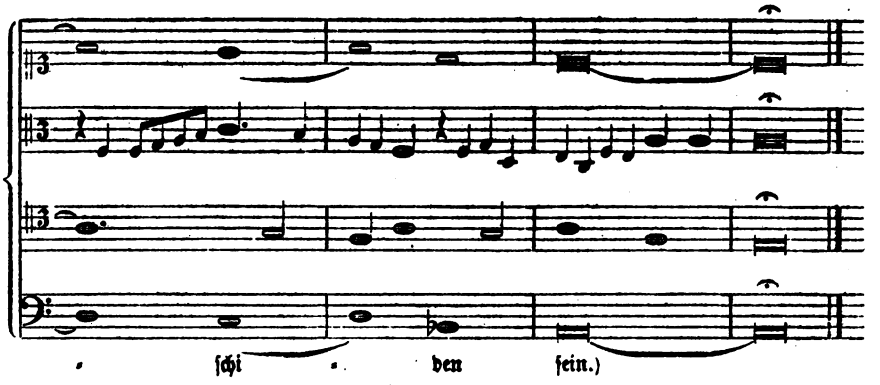

ſche - hen? der mir die zeit vnd weil ver-treibt,
ſe - hen,
ſche - hen? der mir die zeit vnd weil ver-treibt, der
ſe - hen,
ſche - hen?
ſe - hen,
ſche - hen?
ſe - hen,
die zeit vnd weil ver - treibt,
mir die zeit vnd weil ver - treibt, ſonſt kein'r auff di -
der mir die zeit vnd weil ver-treibt,
der mir die zeit vnd weil ver - treibt, ſonſt
ſonſt kei - ner auff di - ſer er - -
- ſer er - den, ſonſt kei - ner auff di - ſer er - den;
ſonſt kein'r auff di - ſer er - - -
kei - ner auff di - ſer er - den;


ben; wann ich ge-denck, wie es jm geht, wie es jm
wann ich ge-denck, wie es jm geht, wie es jm
ben; wann ich ge-denck, wie es jm geht,
wann ich ge-denck, wie es jm geht,
geht, mein hertz in groſ-ſen traw-ren ſteht, wie kan ich
geht, mein hertz in groſ-ſen traw-
mein hertz in groſ-ſen traw-ren ſteht,
mein hertz in groſ-ſen traw-ren ſteht, wie
frö-lich wer-ben?
-ren ſteht, wie kan ich frö-lich wer-ben?
wie kan ich frö-lich wer-ben?
kan ich frö-lich wer-ben, wie kan ich frö-lich wer-ben?

Beilage 6, zu Ton L. Satz von Ludwig Senfl. Ott I, Nr. 25.

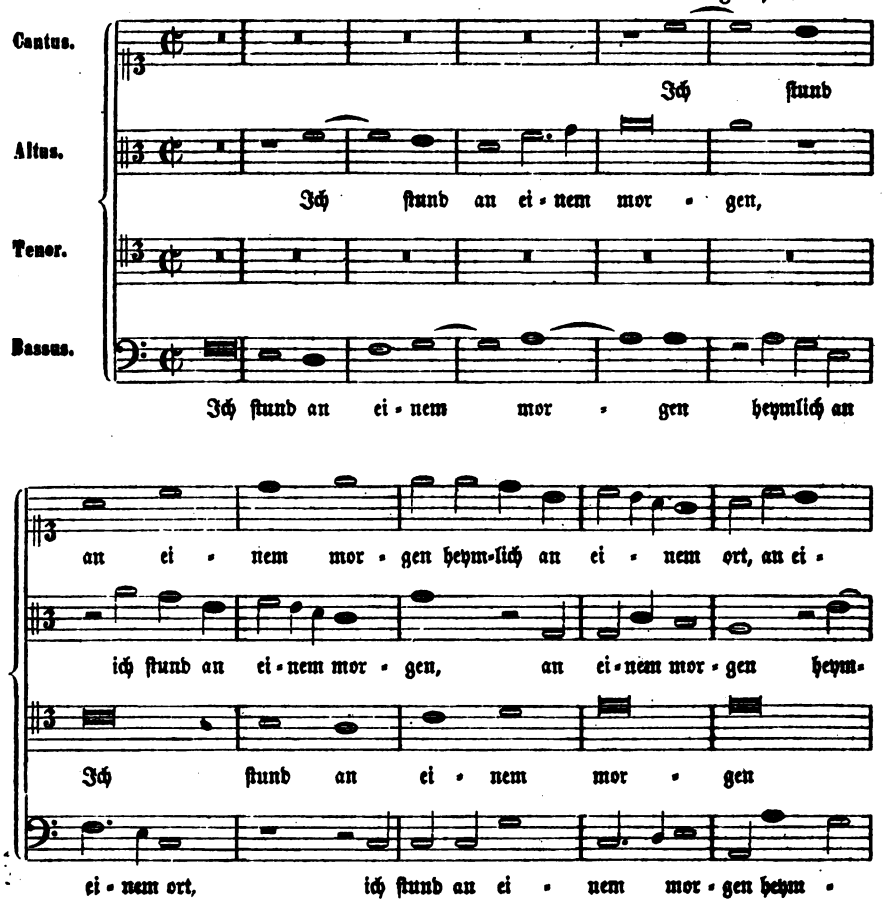


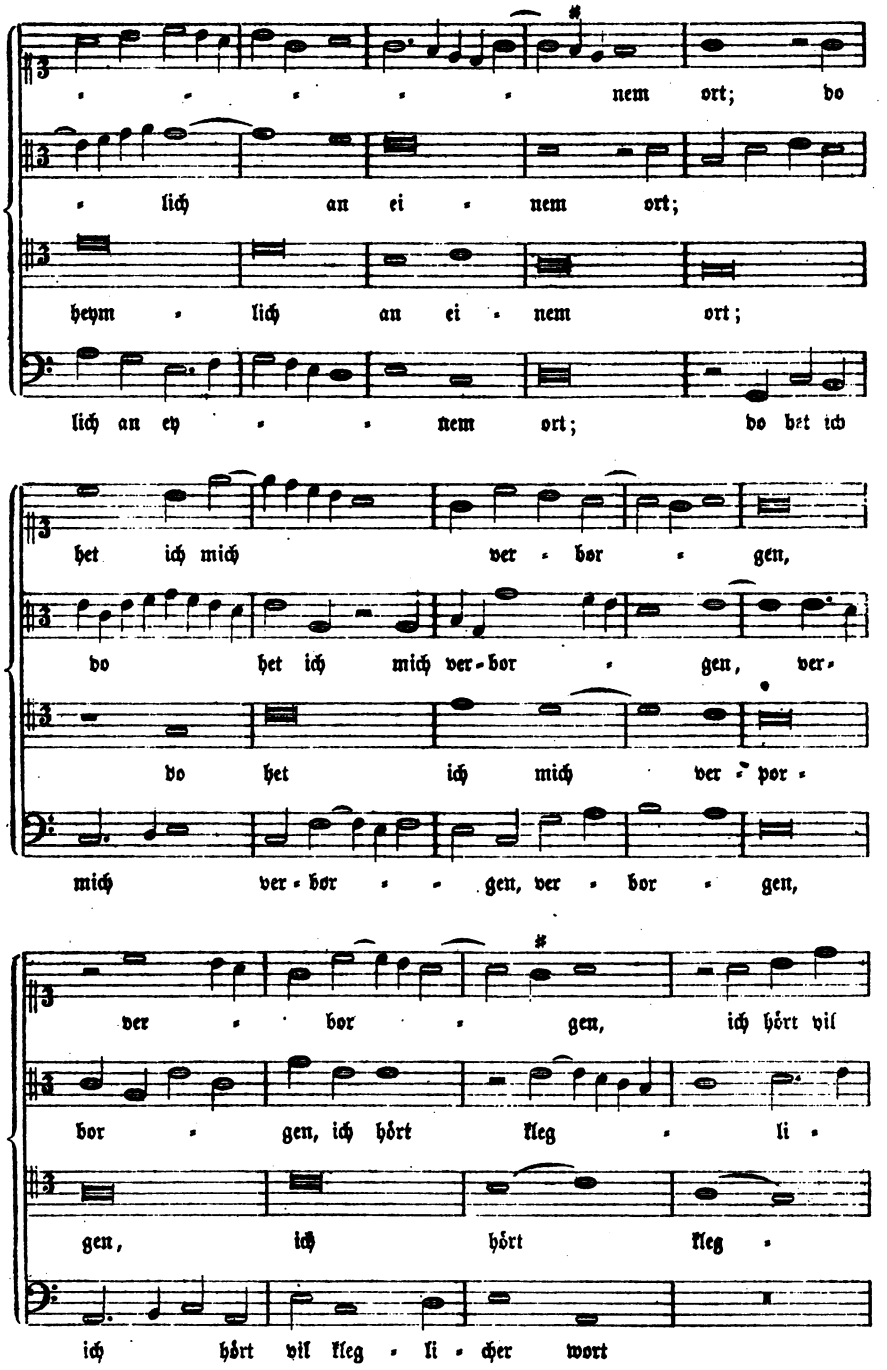

hört kleg - li - - che wort
von ei - nem frew - - lein hübſch
vnd fein, ſie ſprach zu j - rem
bue - len: es muß ge -

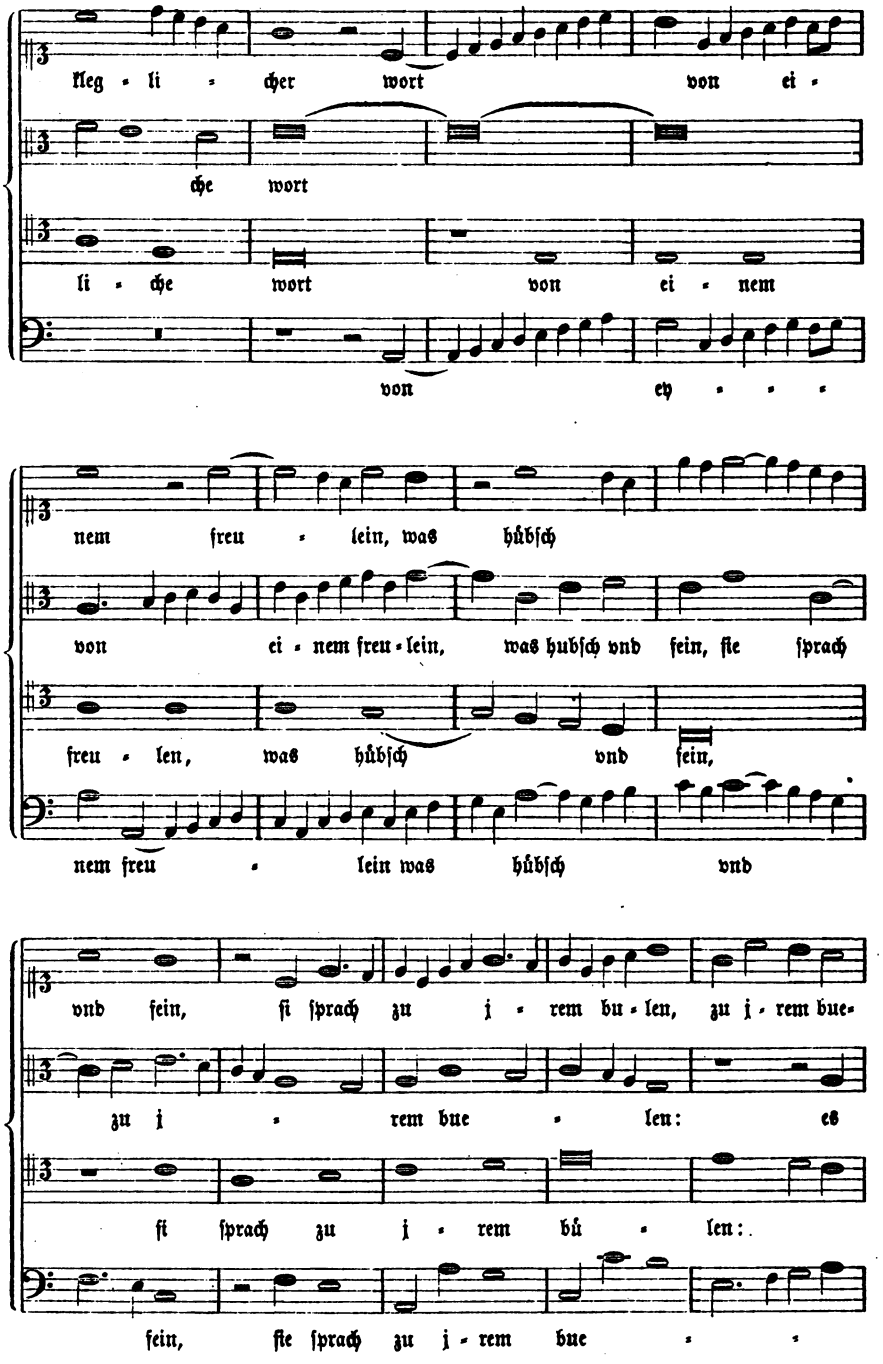


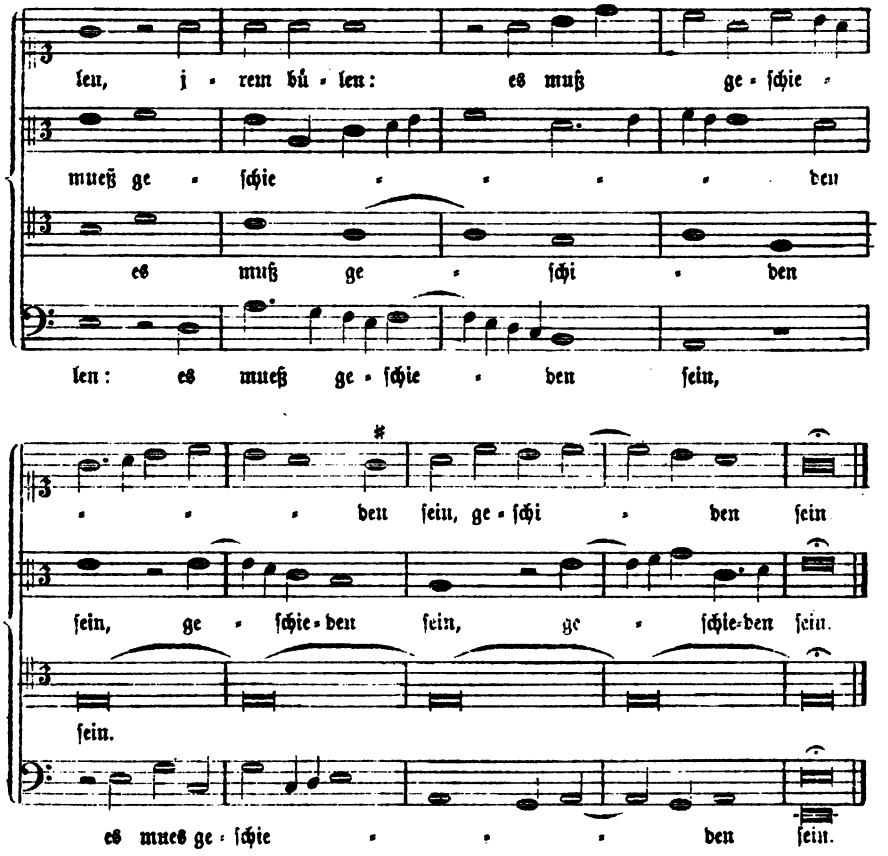
Beilage 7, zu Ton L. Satz von Heinrich Finck.

Finck, Nr. 18.



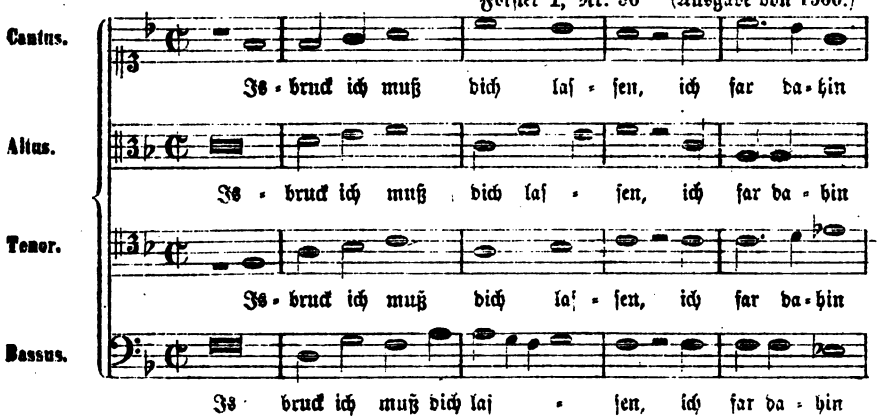

nem ort; do
lich an ei nem ort;
heym lich an ei nem ort;
lich an ey nem ort; do het ich
het ich mich ver bor gen,
do het ich mich ver-bor gen, ver-
do het ich mich ver por
mich ver bor gen, ver bor gen,
ver bor gen, ich hört vil
bor gen, ich hört kleg li
gen, ich hört kleg
ich hört vil kleg li cher wort

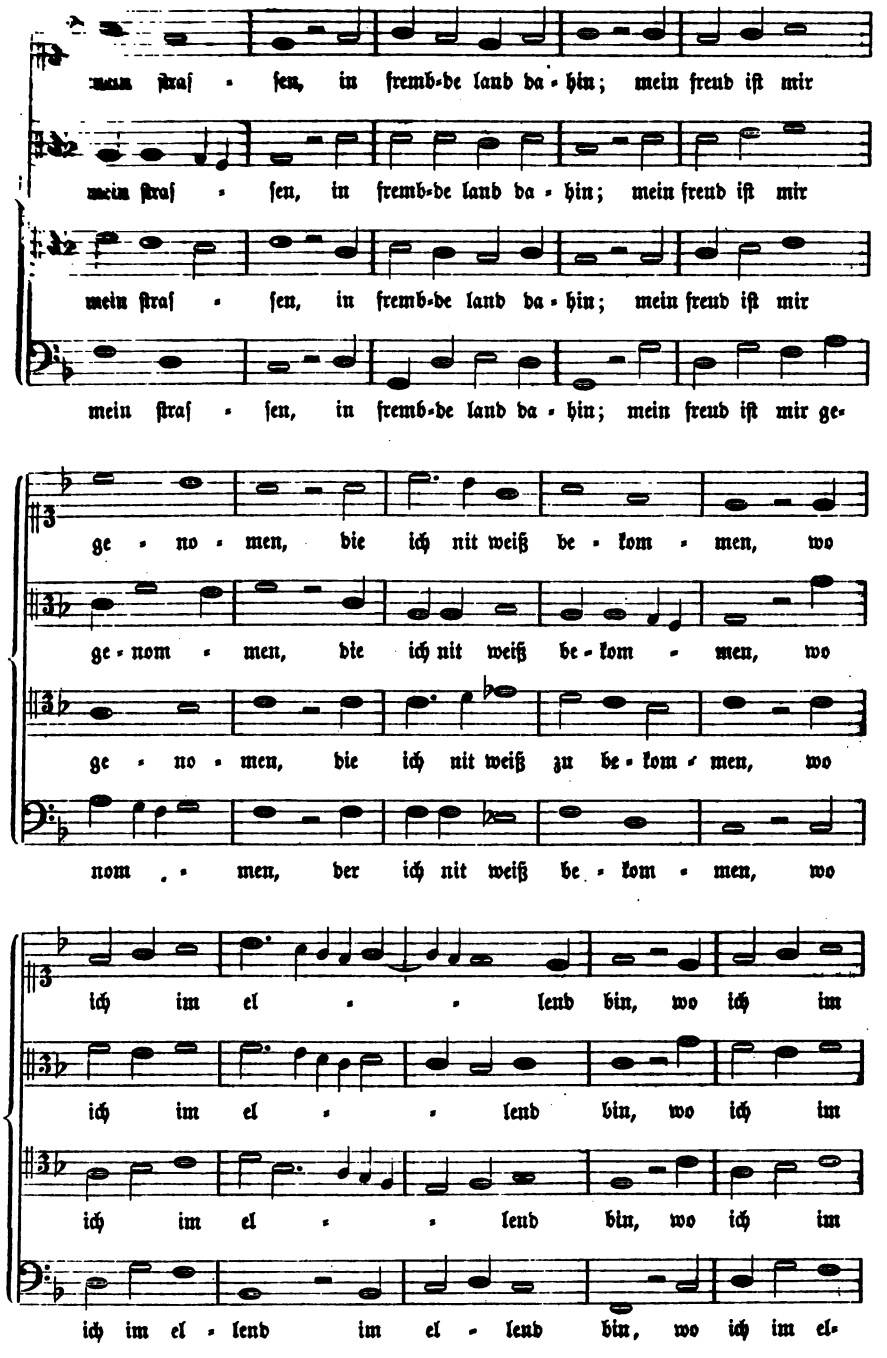

fleg - li - cher wort von ei -
che wort
li - che wort von ei - nem
von ey - - -
nem freu - lein, was hübſch
von ei - nem freu - lein, was hubſch vnd fein, ſie ſprach
freu - len, was hübſch vnd fein,
nem freu - lein was hübſch vnd
vnd fein, ſi ſprach zu j - rem bu - len, zu j - rem bue-
zu j - rem bue - len: es
ſi ſprach zu j - rem bú - len:
fein, ſie ſprach zu j - rem bue - -

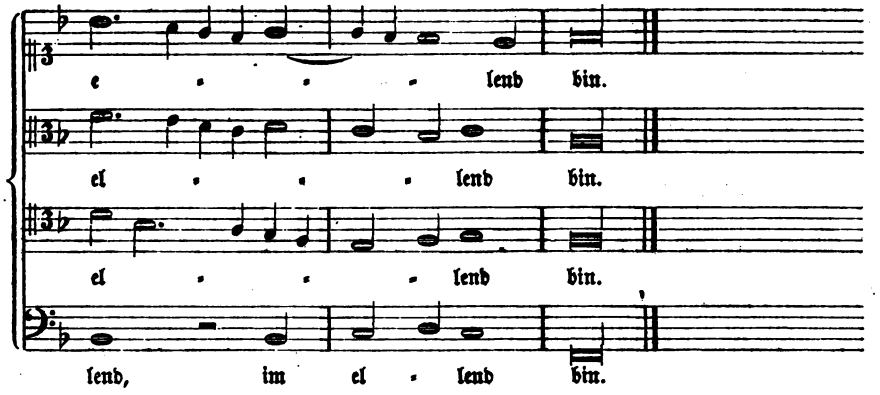


Beilage 8, zu Ton LIII. Satz von Heinrich Isaac.

Forſter I, Nr. 36 (Ausgabe von 1560.)

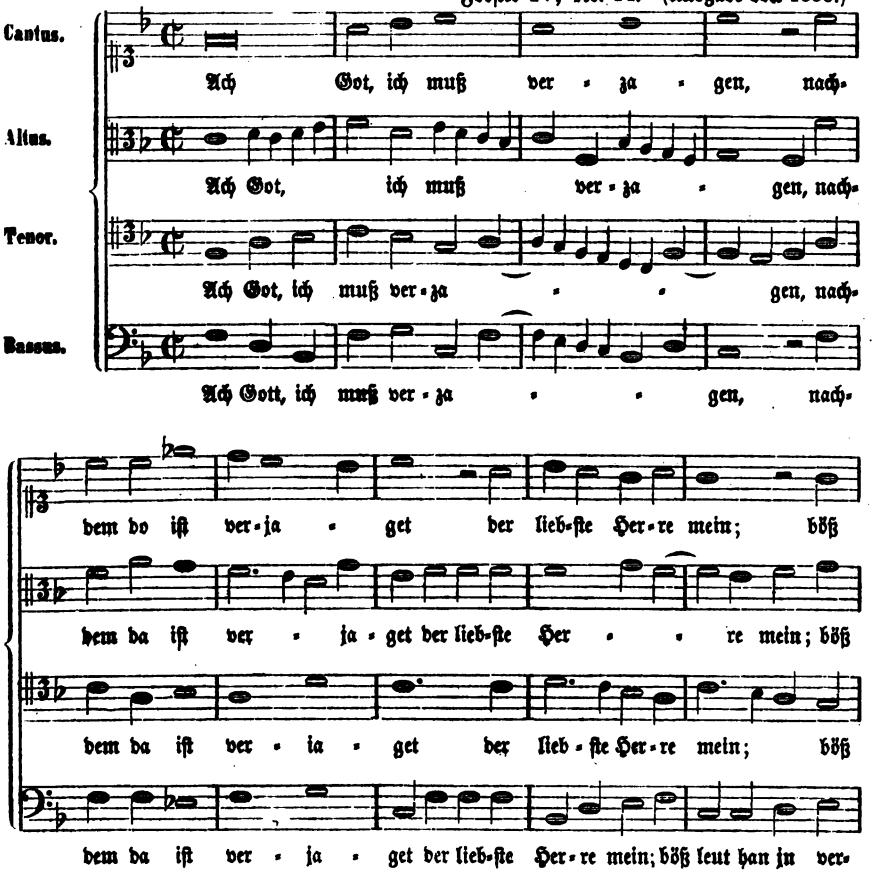


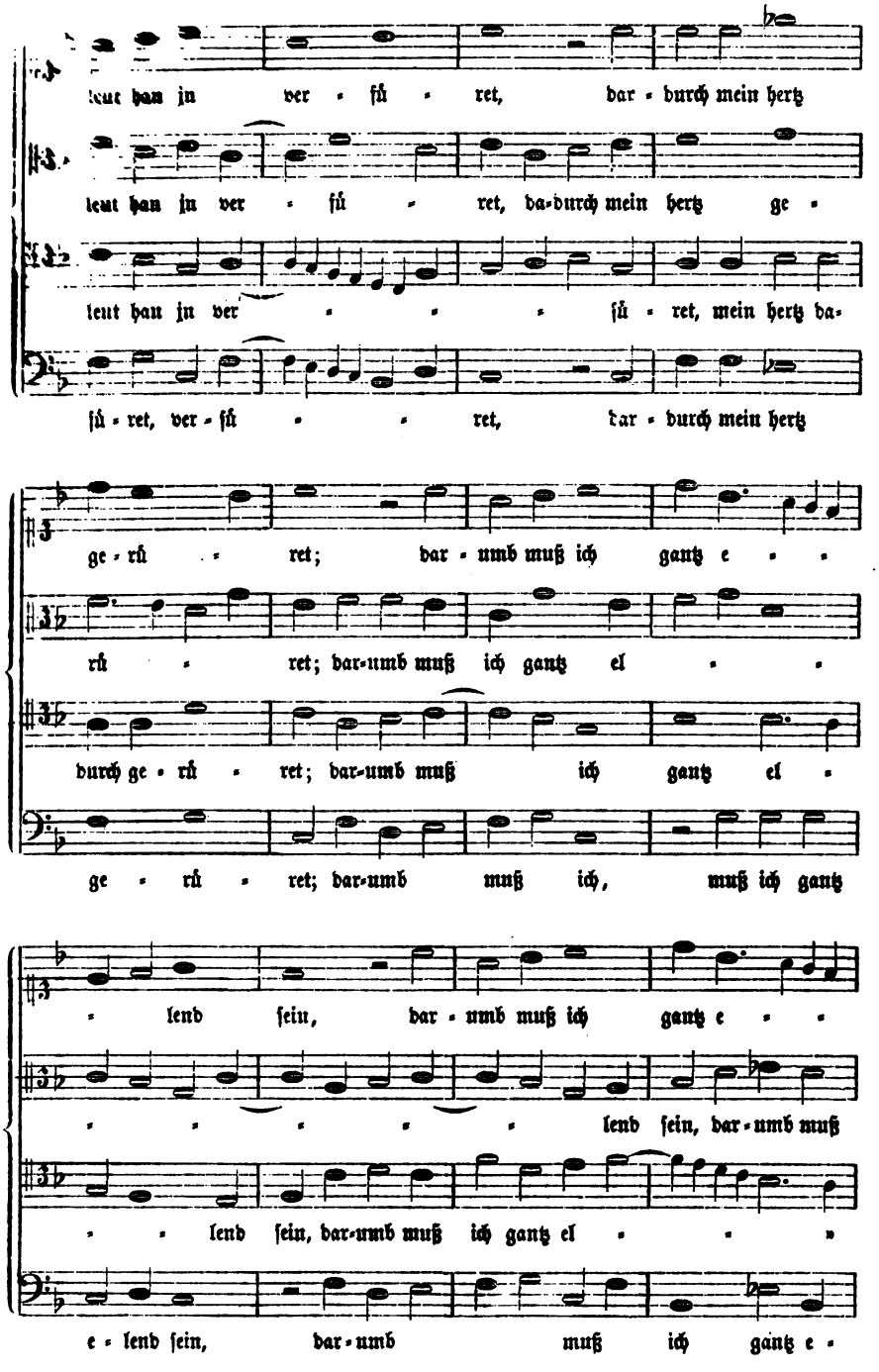

mein ſtraf - ſen, in fremb-de land da - hin; mein freud iſt mir
mein ſtraf - ſen, in fremb-de land da - hin; mein freud iſt mir
mein ſtraf - ſen, in fremb-de land da - hin; mein freud iſt mir
mein ſtraf - ſen, in fremb-de land da - hin; mein freud iſt mir ge-
ge - no - men, die ich nit weiß be - kom - men, wo
ge - nom - men, die ich nit weiß be - kom - men, wo
ge - no - men, die ich nit weiß zu be - kom - men, wo
nom - men, der ich nit weiß be - kom - men, wo
ich im el - - lend bin, wo ich im
ich im el - - lend bin, wo ich im
ich im el - - lend bin, wo ich im
ich im el - lend im el - lend bin, wo ich im el-

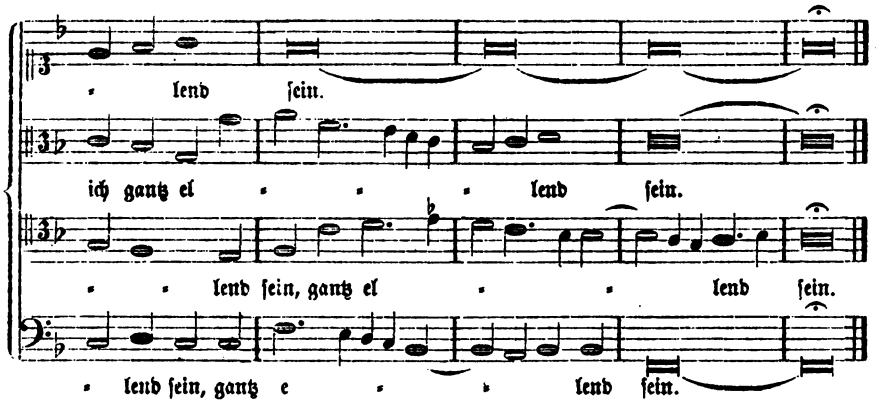


Beilage 9, zu Ton LIII. Satz von **J. v. Brant.**

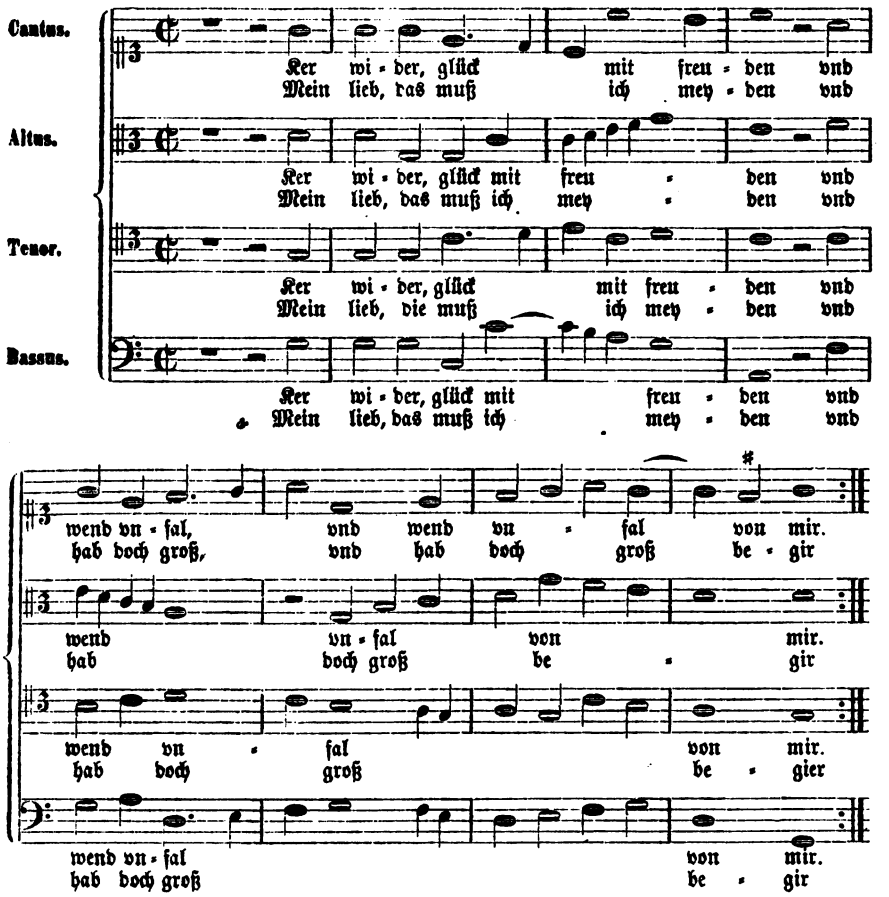
Forſter IV, Nr. 14. (Ausgabe von 1556.)

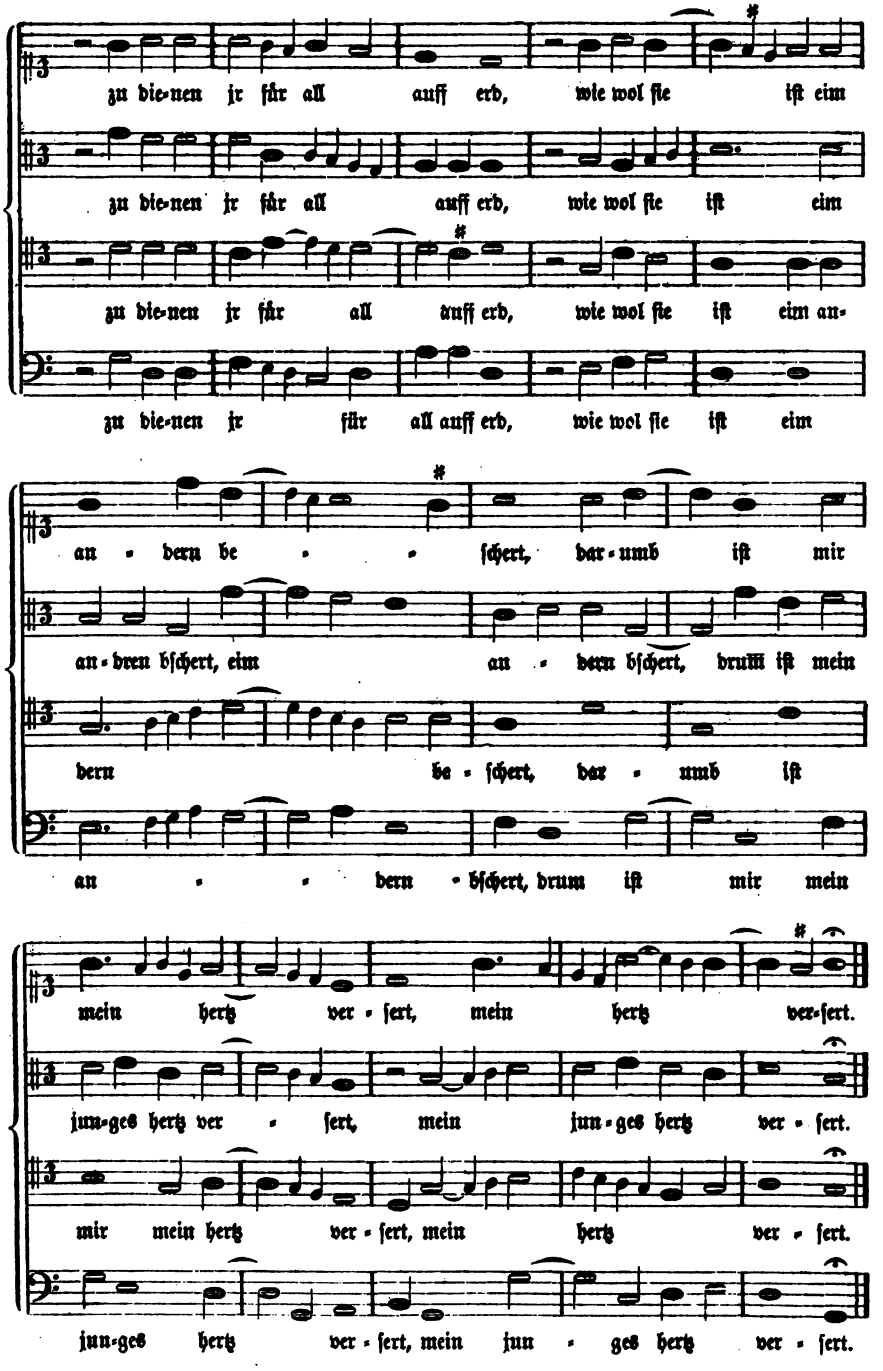



leut han jn ver - ſú - ret, dar - durch mein hertz
leut han jn ver - ſú - ret, da-durch mein hertz ge -
leut han jn ver - ſú - ret, mein hertz da-
ſú - ret, ver - ſú - ret, dar - durch mein hertz
ge - rú - ret; dar - umb muß ich gantz e - -
rú - ret; dar-umb muß ich gantz el - -
durch ge - rú - ret; dar-umb muß ich gantz el -
ge - rú - ret; dar-umb muß ich, muß ich gantz
- lend ſein, dar - umb muß ich gantz e - -
- lend ſein, dar-umb muß
- lend ſein, dar-umb muß ich gantz el - -
e - lend ſein, dar-umb muß ich gantz e -



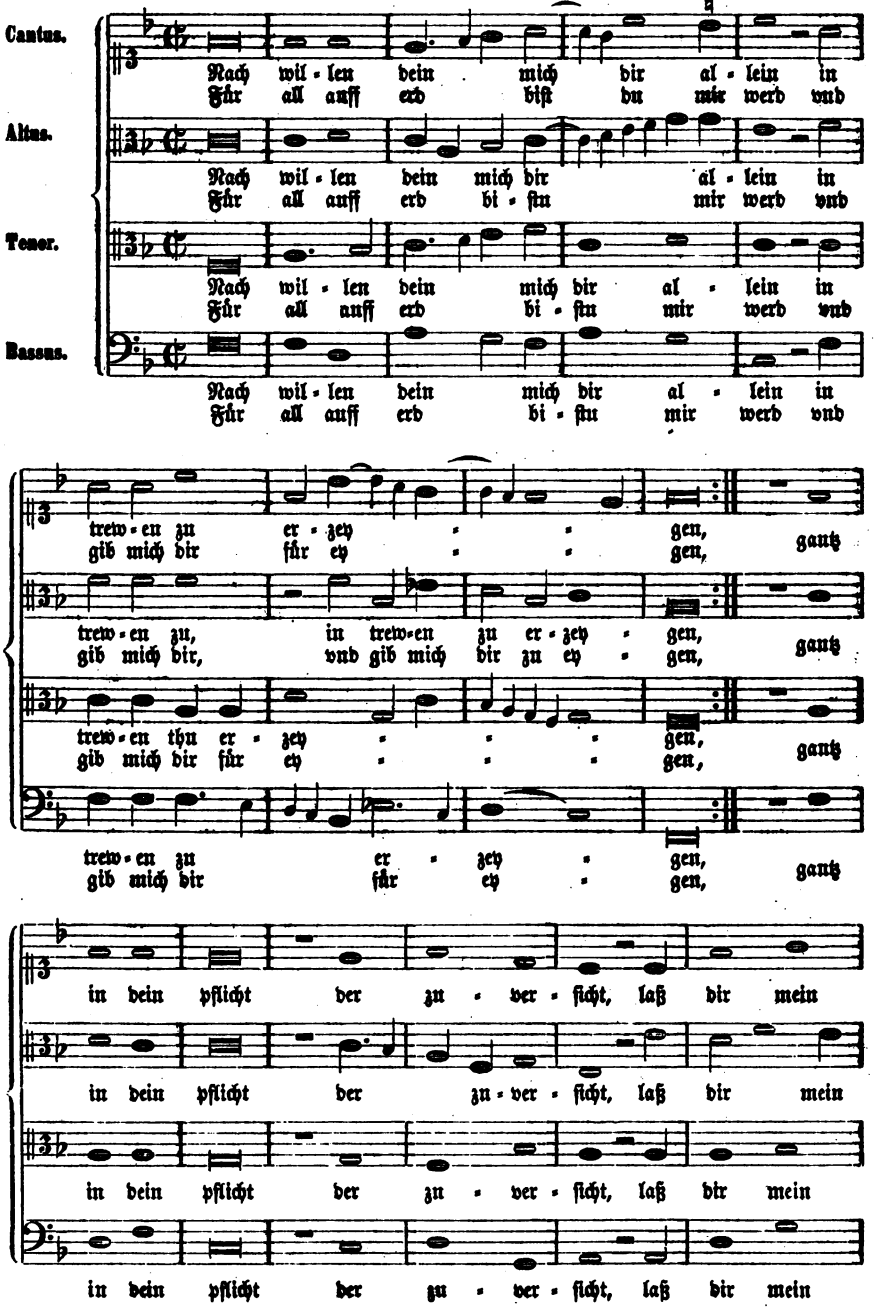
Beilage 10, zu Ton LVI. (Setzer unbekannt.) Forſter III, Nr. 25. (Ausg. v. 1563.)

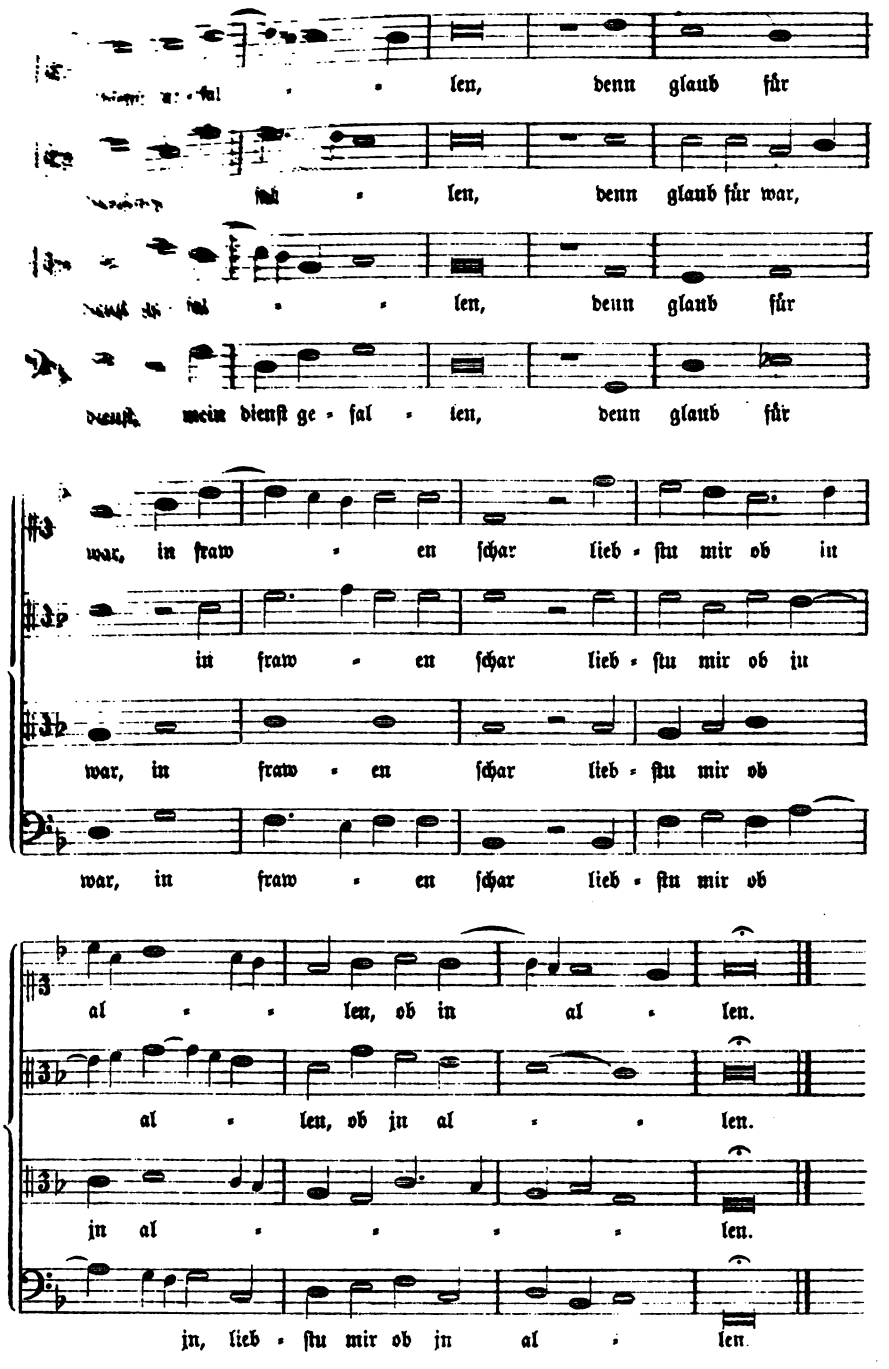



zu die-nen jr für all auff erd, wie wol ſie iſt eim
zu die-nen jr für all auff erd, wie wol ſie iſt eim
zu die-nen jr für all auff erd, wie wol ſie iſt eim an-
zu die-nen jr für all auff erd, wie wol ſie iſt eim
an - dern be - - ſchert, dar-umb iſt mir
an-dren bſchert, eim an - dern bſchert, drumm iſt mein
dern be - ſchert, dar - umb iſt
an - - dern - bſchert, drum iſt mir mein
mein hertz ver - ſert, mein hertz ver-ſert.
jun-ges hertz ver - ſert, mein jun-ges hertz ver - ſert.
mir mein hertz ver - ſert, mein hertz ver - ſert.
jun-ges hertz ver - ſert, mein jun - ges hertz ver - ſert.

Beilage 11, zu Ton LXVI. Satz von Paul Hoffheymer.

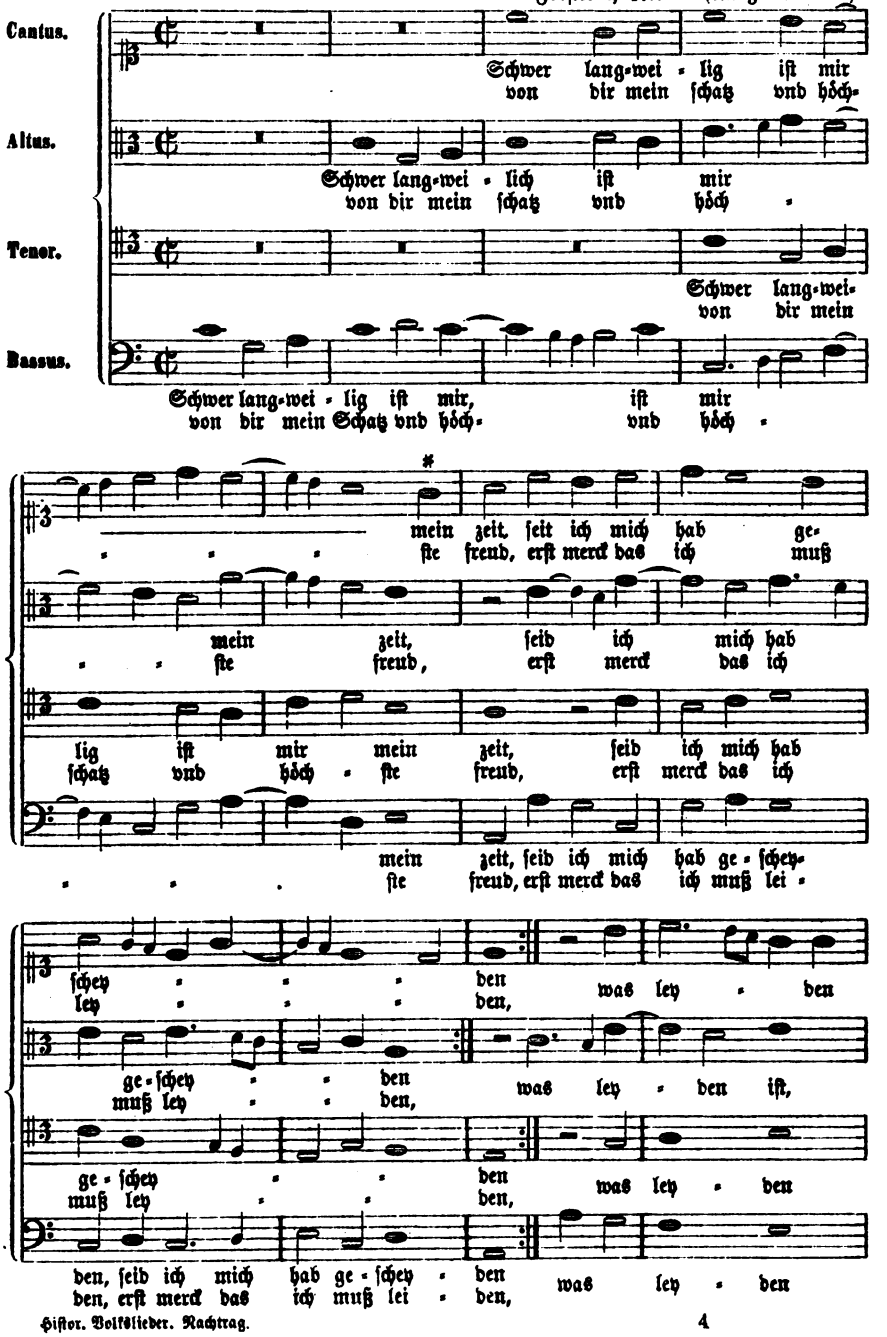
Forster I, Nr. 43. (Ausg. v. 1560.)

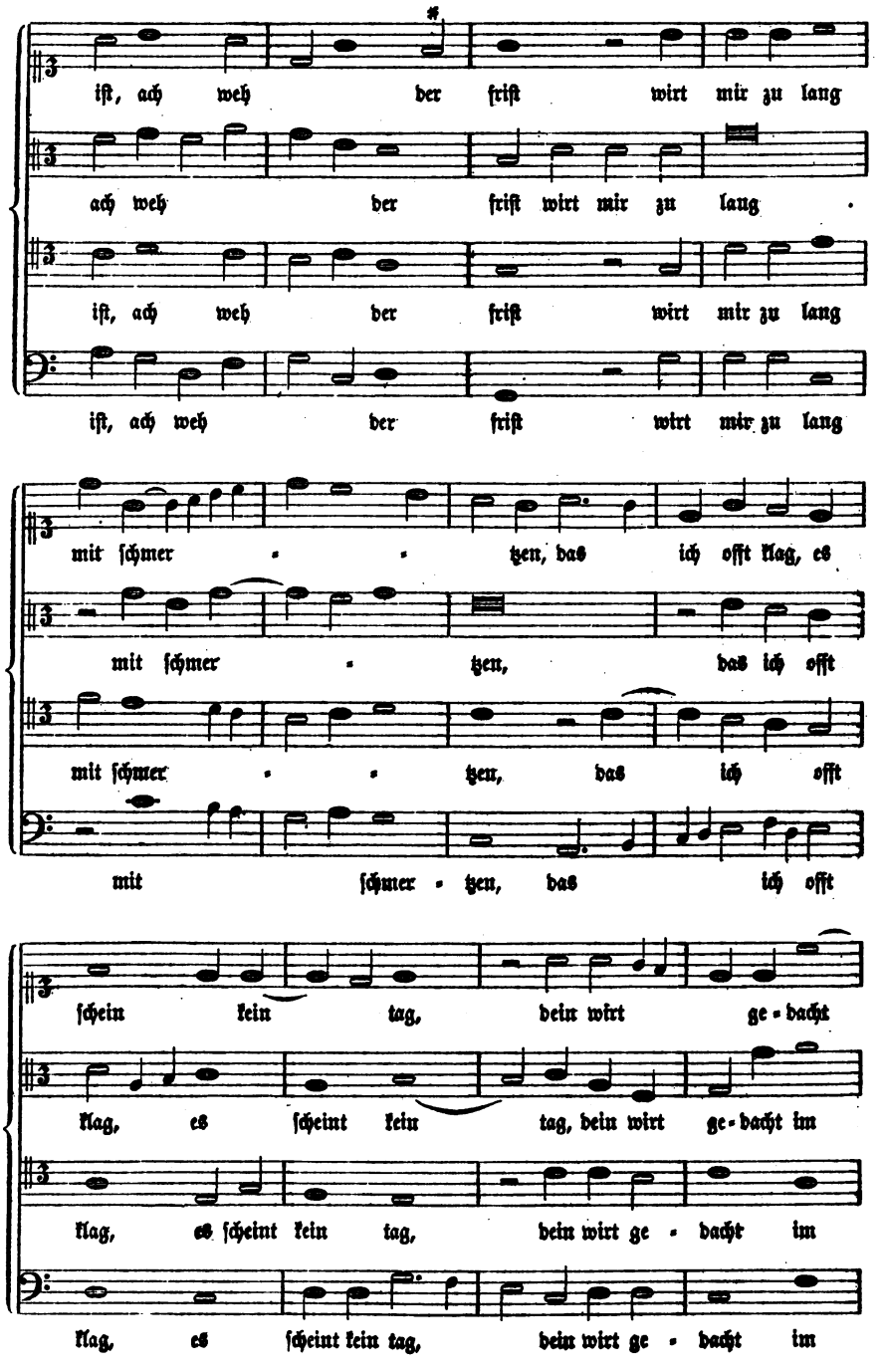


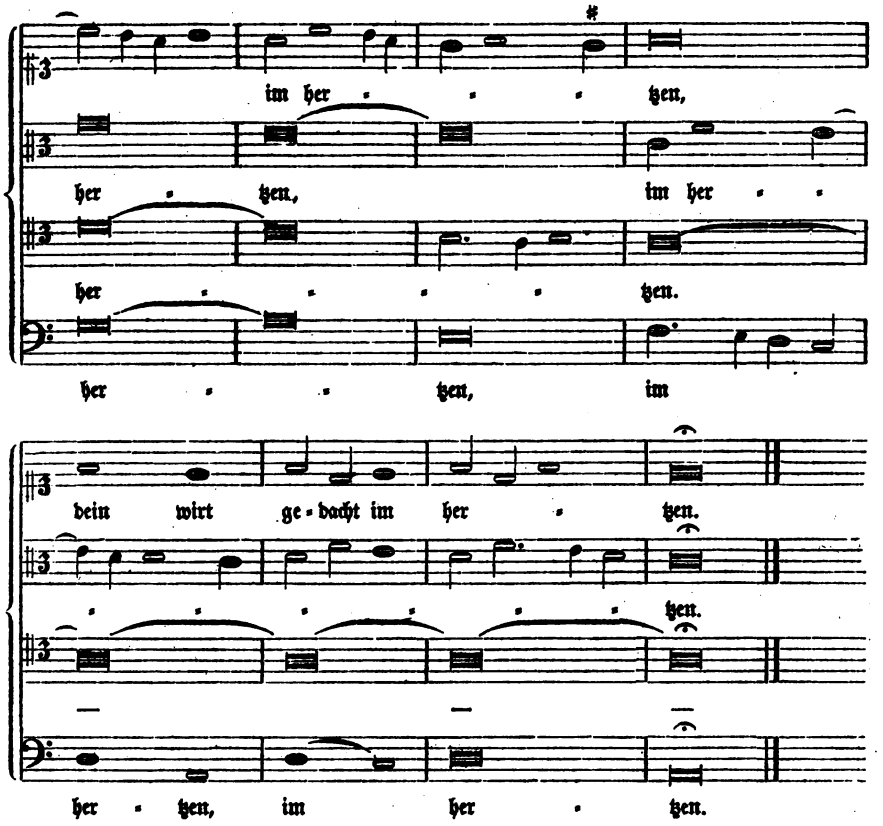

len, denn glaub für
len, denn glaub für war,
len, denn glaub für
mein dienſt ge - fal - len, denn glaub für
war, in fraw - en ſchar lieb - ſtu mir ob in
in fraw - en ſchar lieb - ſtu mir ob in
war, in fraw - en ſchar lieb - ſtu mir ob
war, in fraw - en ſchar lieb - ſtu mir ob
al - - len, ob in al - len.
al - len, ob in al - - len.
in al - - - - len.
in, lieb - ſtu mir ob in al - len.

Beilage 12, zu Ton LXXXVI. Satz von Wolff Greſinger.

Forſter I, Nr. 98 (Ausg. v. 1560.)

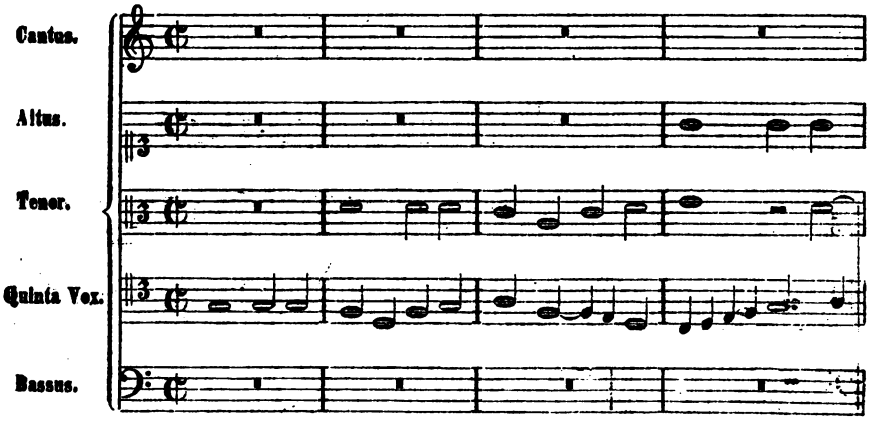



ist, ach weh der frist wirt mir zu lang
ach weh der frist wirt mir zu lang
ist, ach weh der frist wirt mir zu lang
ist, ach weh der frist wirt mir zu lang
mit schmer - tzen, das ich offt klag, es
mit schmer - tzen, das ich offt
mit schmer - tzen, das ich offt
mit schmer - tzen, das ich offt
schein kein tag, dein wirt ge - dacht
klag, es scheint kein tag, dein wirt ge - dacht im
klag, es scheint kein tag, dein wirt ge - dacht im
klag, es scheint kein tag, dein wirt ge - dacht im

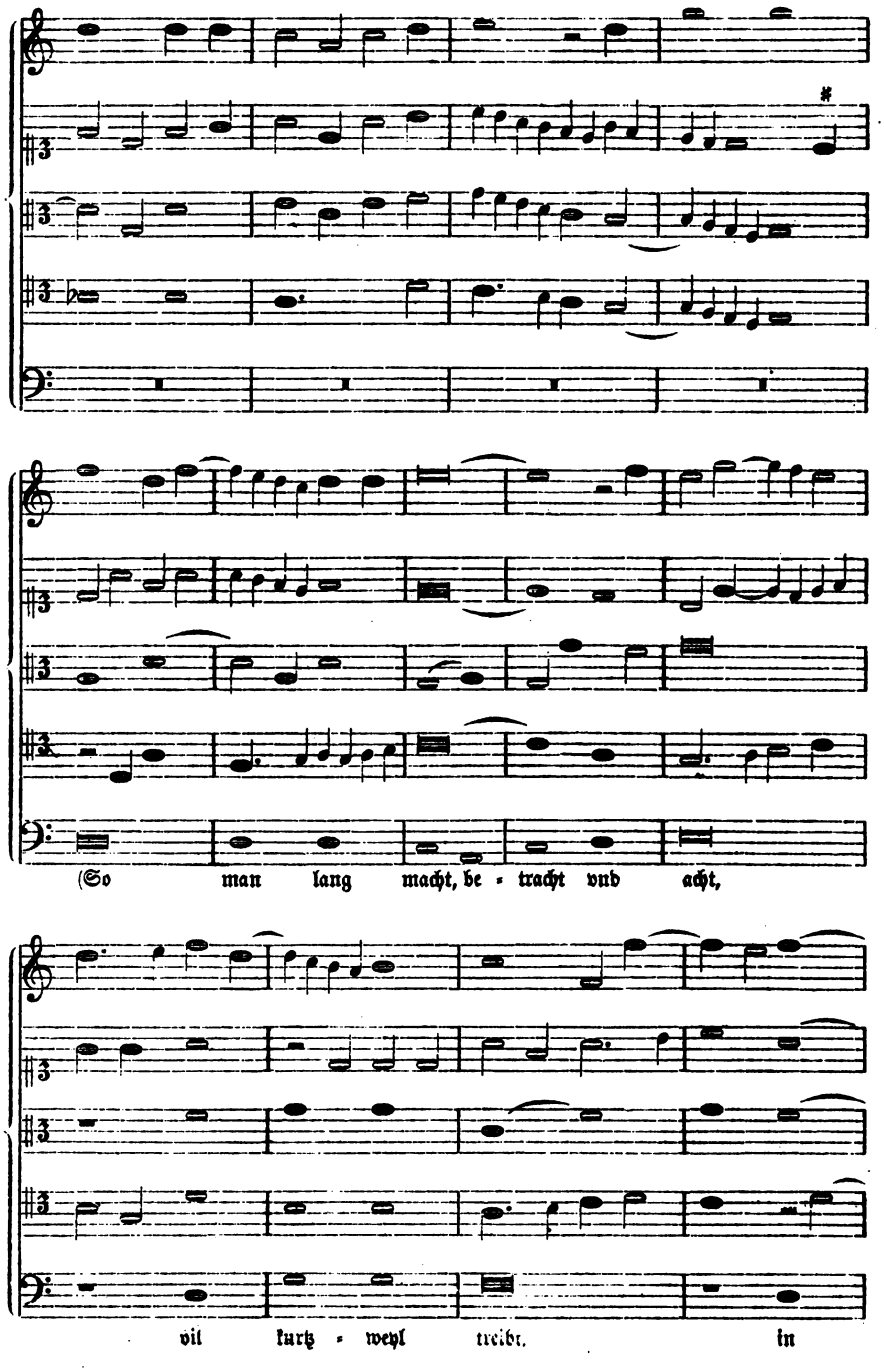


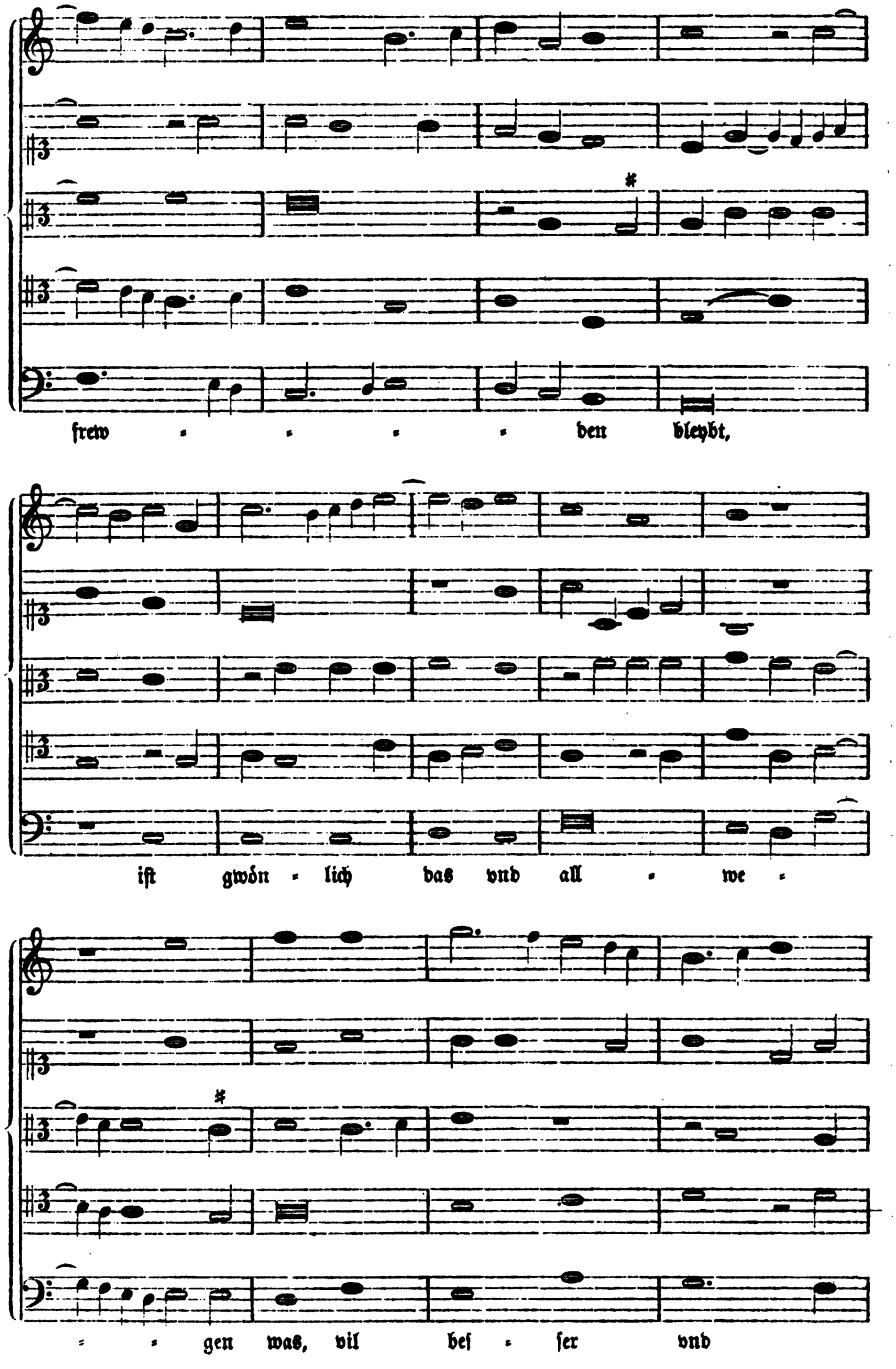
Beilage 13, zu Ton LXXXVIII. Satz von Ludwig Senfl.

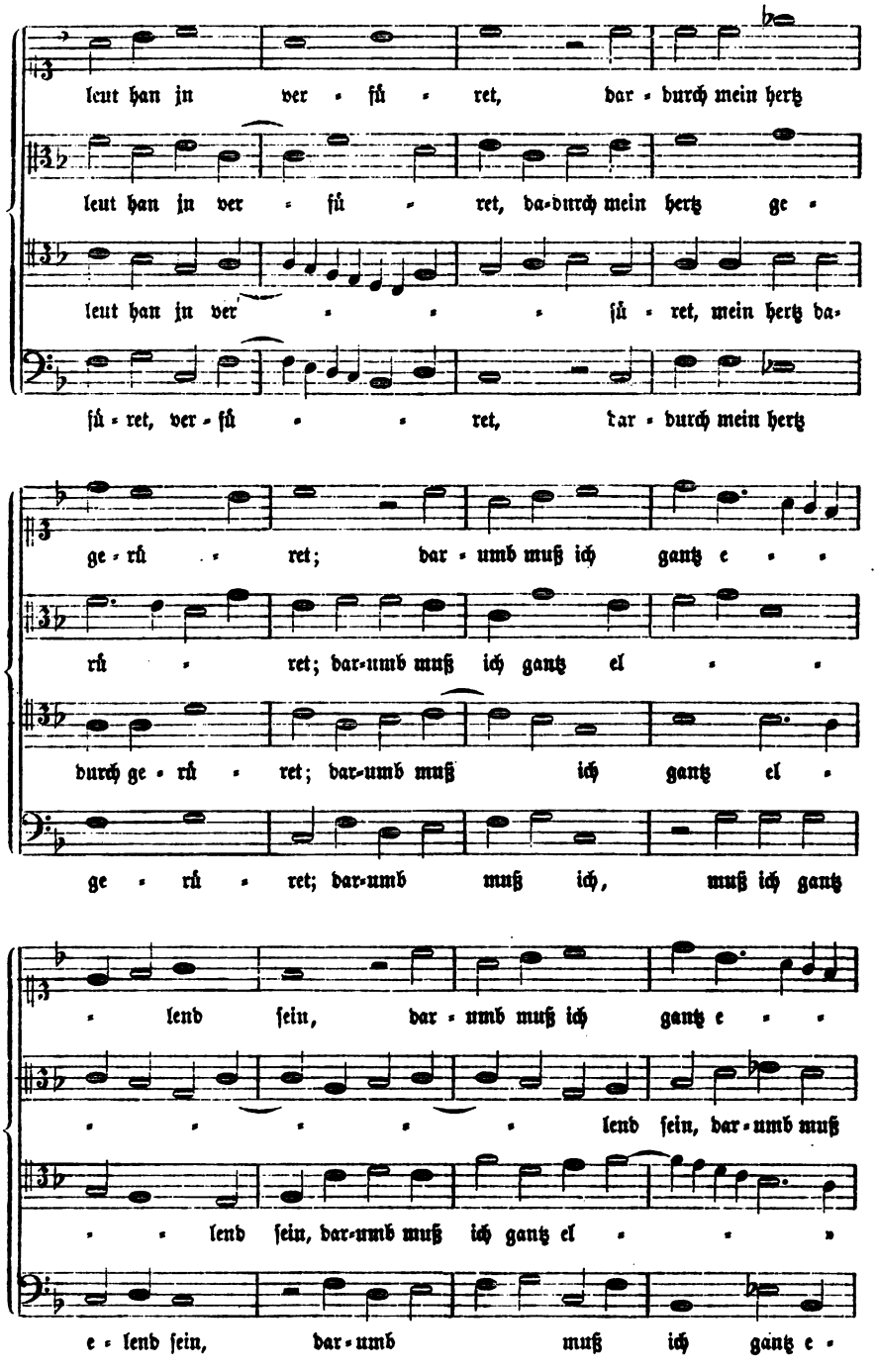
Ott I, Nr. 69.

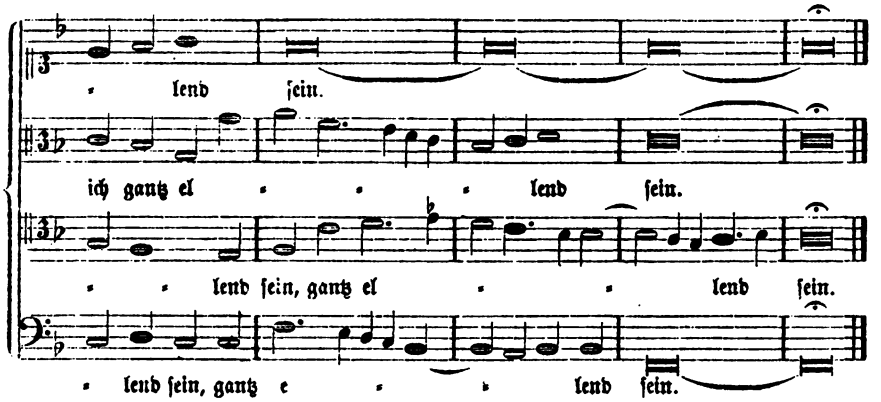


(Textunterlage nach einer andern, 6stimmigen Composition von L. Senfl, in Ott III.)

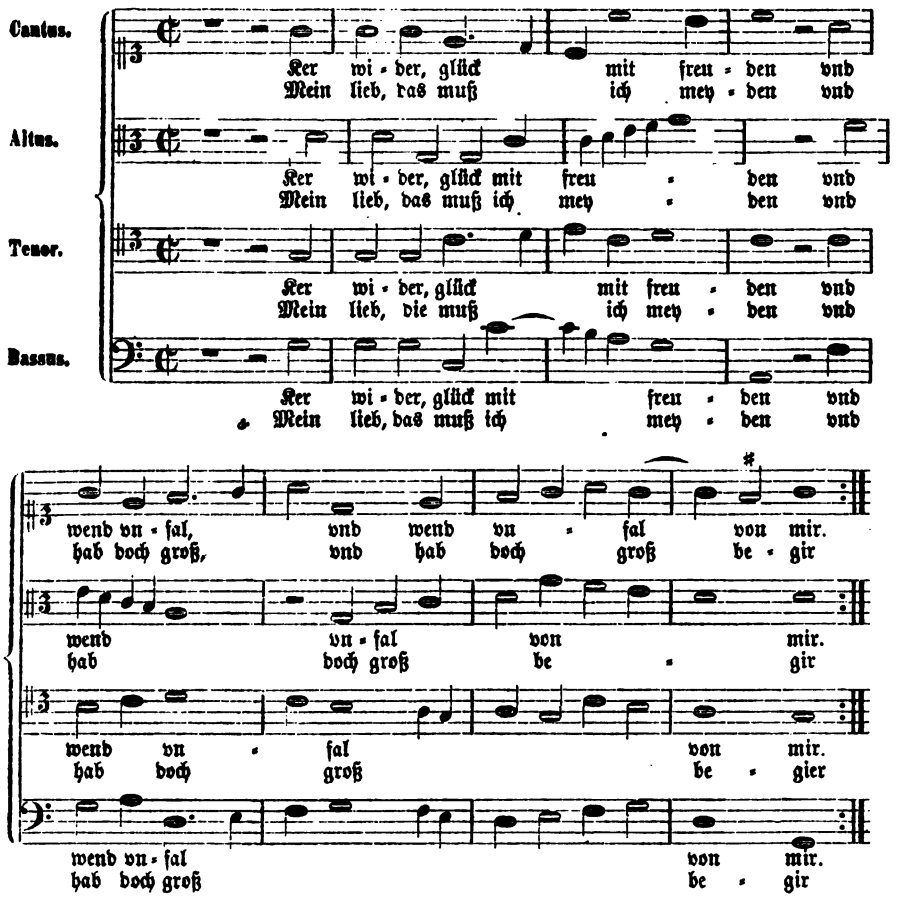

(So man lang macht, be - tracht vnd acht,
vil kurtz - weyl treibt, in

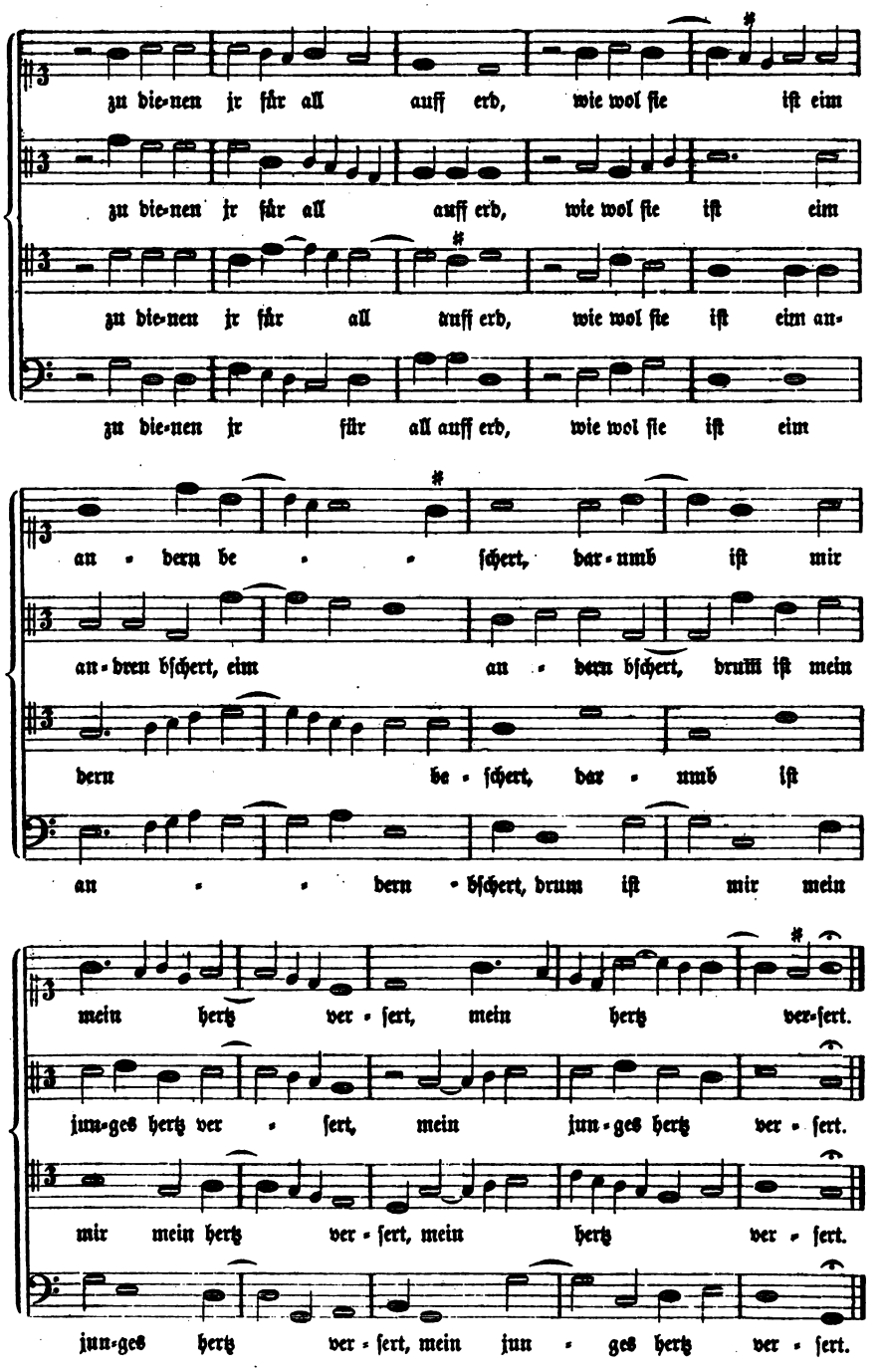

frew den bleybt,
iſt gwön lich das vnd all we
gen was, vil beſ ſer vnd


leut han jn ver - ſú - ret, dar - durch mein hertz
leut han jn ver - ſú - ret, da-durch mein hertz ge -
leut han jn ver - - - ſú - ret, mein hertz da-
ſú - ret, ver - ſú - - ret, dar - durch mein hertz
ge - rú - ret; dar - umb muß ich gantz e - -
rú - ret; dar-umb muß ich gantz el - -
durch ge - rú - ret; dar-umb muß ich gantz el -
ge - rú - ret; dar-umb muß ich, muß ich gantz
- lend ſein, dar - umb muß ich gantz e - -
- - - - - lend ſein, dar-umb muß
- - lend ſein, dar-umb muß ich gantz el - - -
e - lend ſein, dar-umb muß ich gantz e -



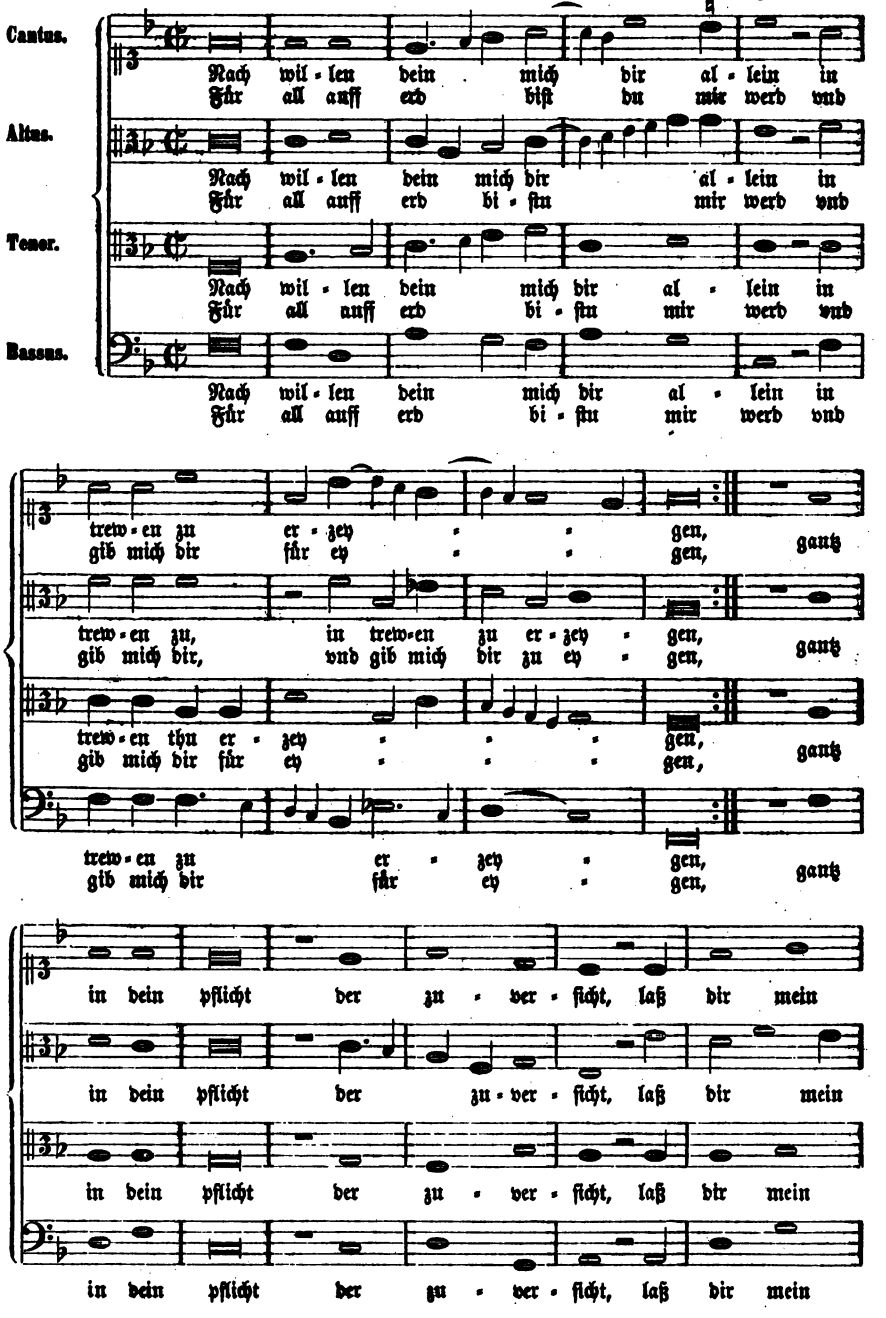
Beilage 10, zu Ton LVI. (Setzer unbekannt.) Forſter III, Nr. 25. (Ausg. v. 1563.)

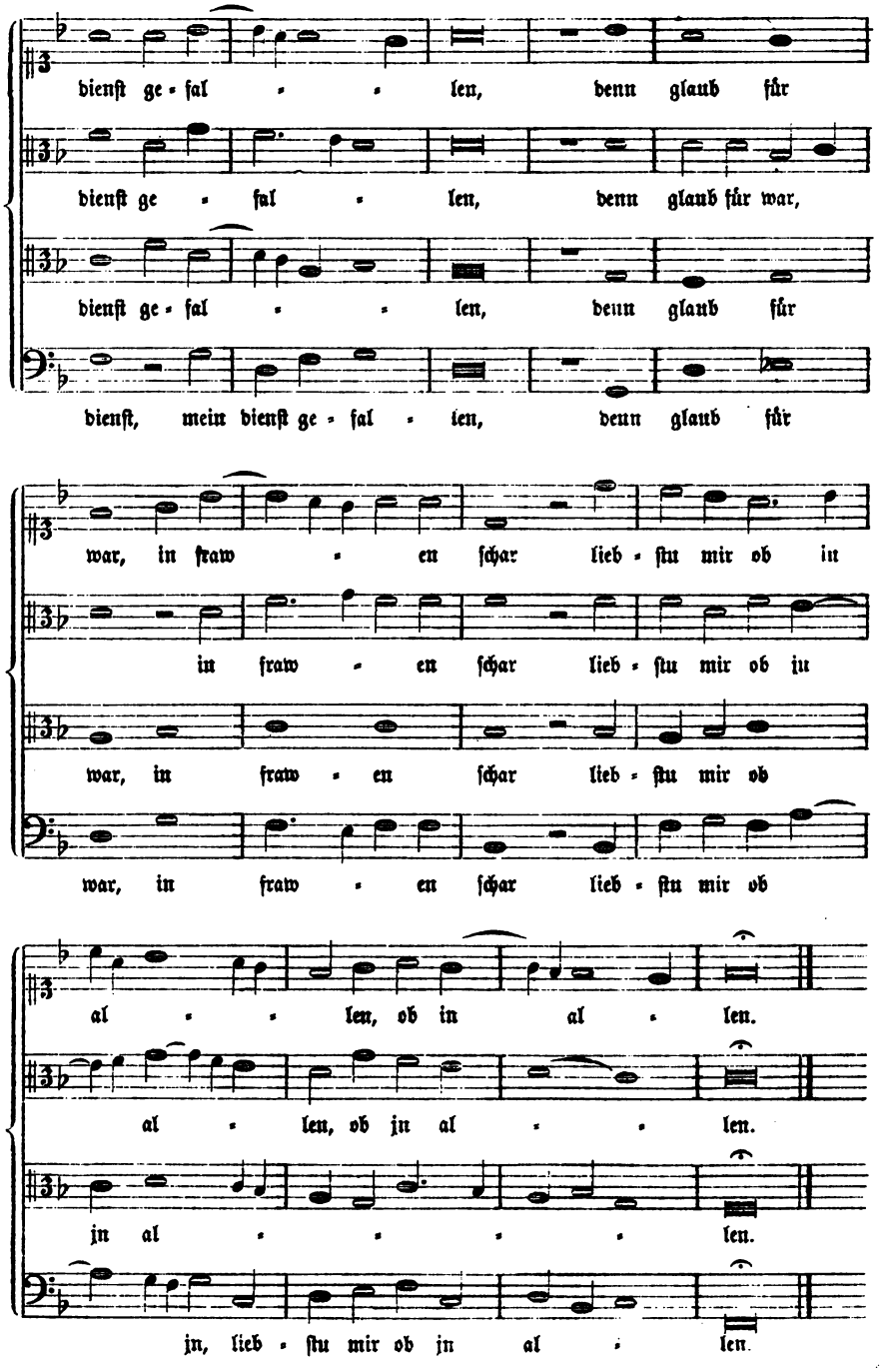



zu die-nen jr für all auff erd, wie wol ſie iſt eim
zu die-nen jr für all auff erd, wie wol ſie iſt eim
zu die-nen jr für all auff erd, wie wol ſie iſt eim an-
zu die-nen jr für all auff erd, wie wol ſie iſt eim
an - dern be - - ſchert, dar-umb iſt mir
an-dern beſchert, eim an - dern beſchert, drumb iſt mein
dern be - ſchert, dar - umb iſt
an - - dern - beſchert, drum iſt mir mein
mein hertz ver - ſert, mein hertz ver-ſert.
jun-ges hertz ver - ſert, mein jun-ges hertz ver - ſert.
mir mein hertz ver - ſert, mein hertz ver - ſert.
jun-ges hertz ver - ſert, mein jun - ges hertz ver - ſert.

Beilage 11, zu Ton LXVI. Satz von Paul Hoffheymer.

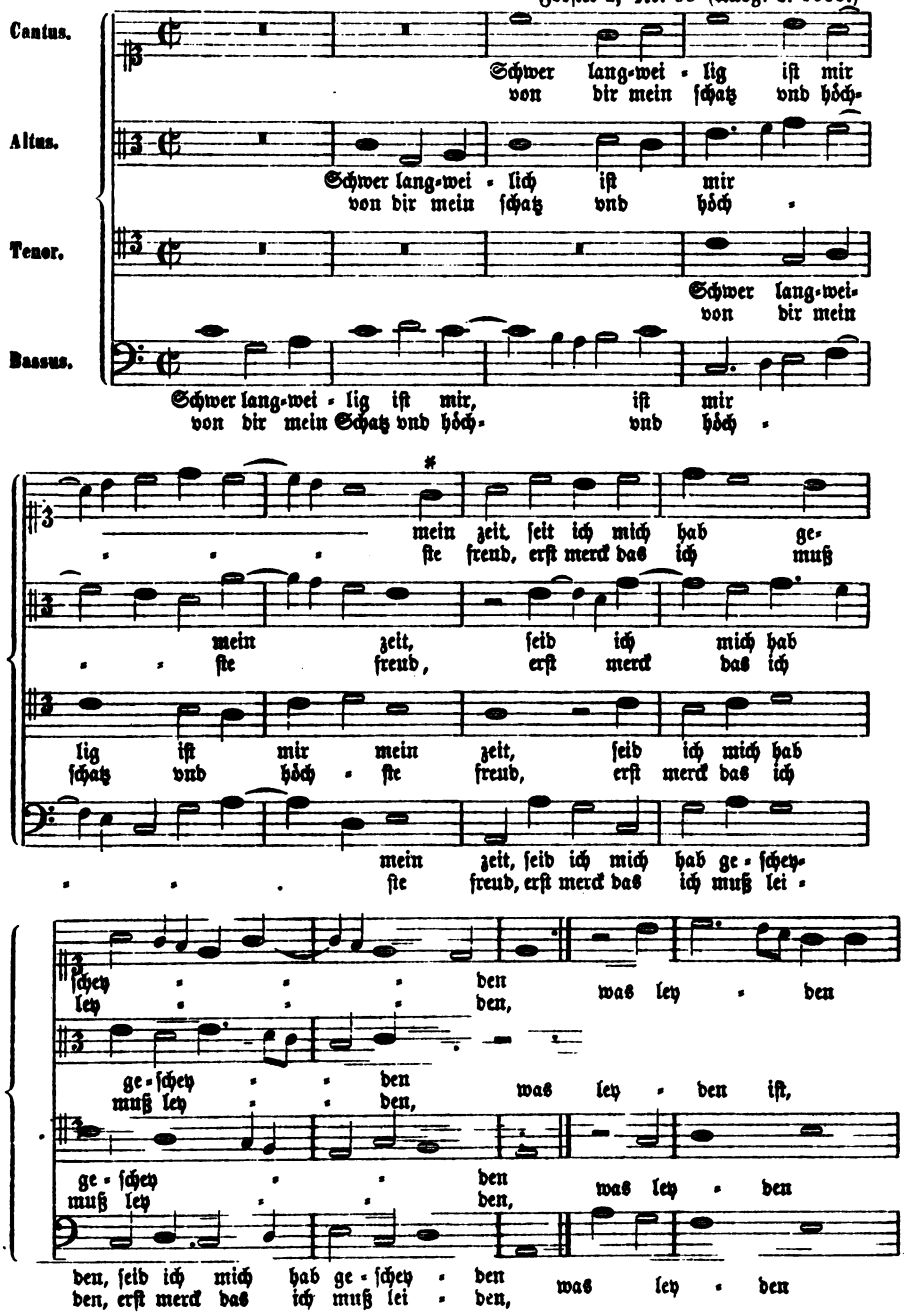
Forſter I, Nr. 43. (Ausg. v. 1560.)

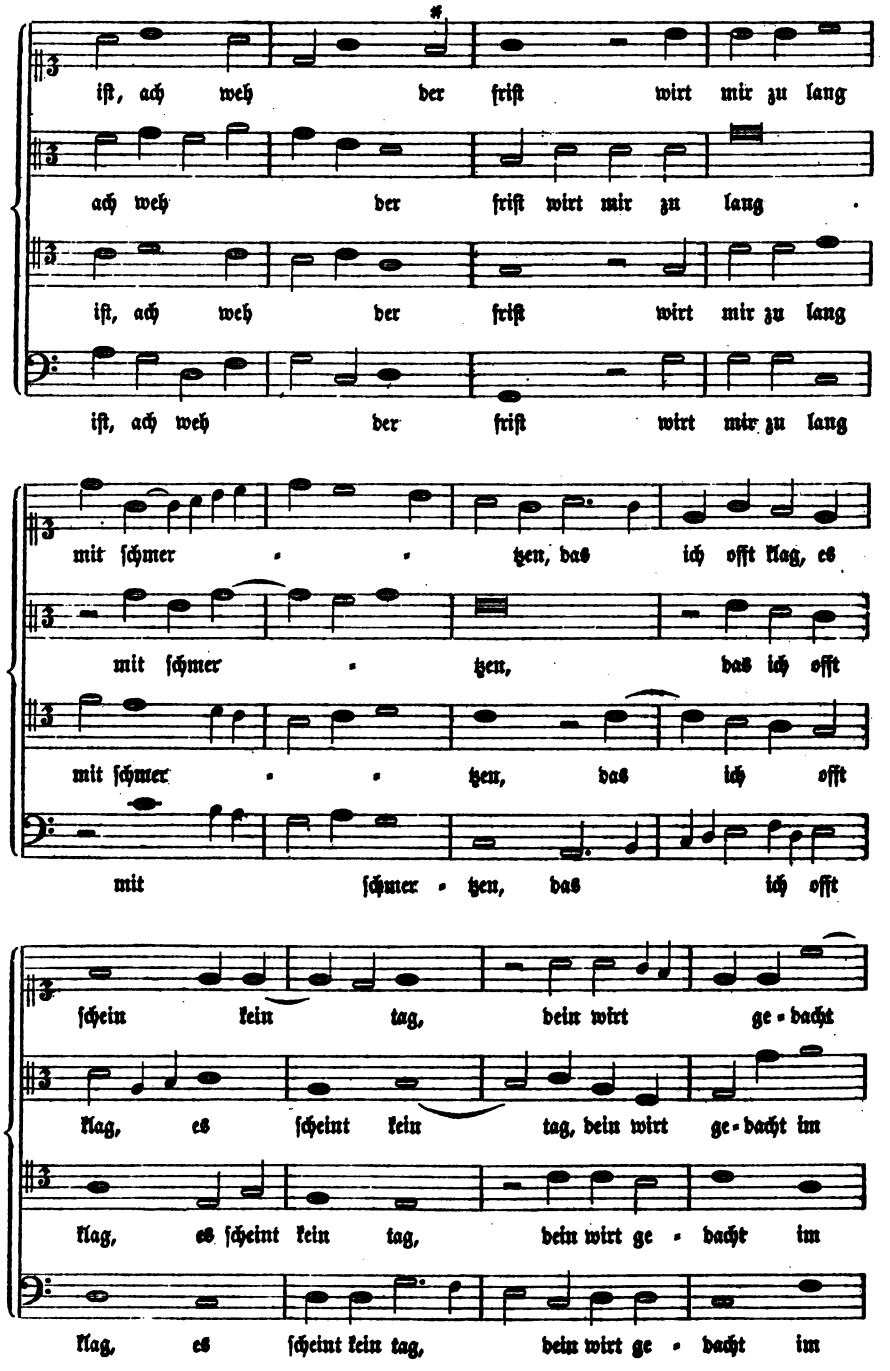


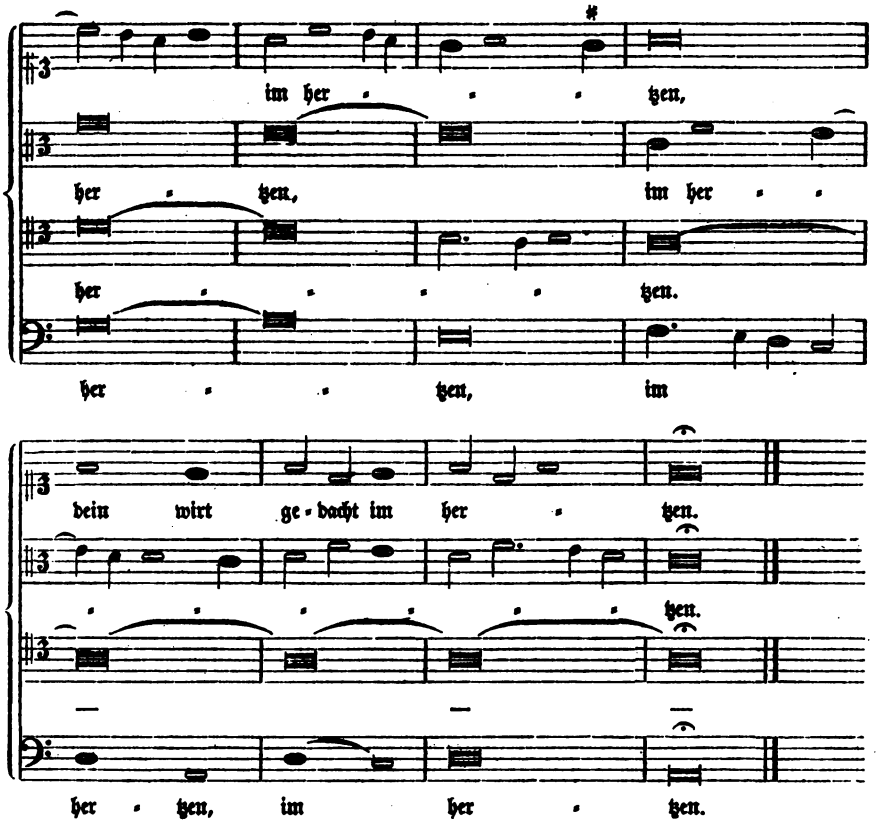

dienſt ge - fal - - len, denn glaub für
dienſt ge - fal - len, denn glaub für war,
dienſt ge - fal - - len, denn glaub für
dienſt, mein dienſt ge - fal - len, denn glaub für
war, in fraw - en ſchar lieb - ſtu mir ob in
in fraw - en ſchar lieb - ſtu mir ob in
war, in fraw - en ſchar lieb - ſtu mir ob
war, in fraw - en ſchar lieb - ſtu mir ob
al - - len, ob in al - len.
al - len, ob in al - - len.
in al - - - - len.
in, lieb - ſtu mir ob in al - len.

Beilage 12, zu Ton LXXXVI. Satz von Wolff Greſinger.

Forſter I, Nr. 98 (Ausg. v. 1560.)

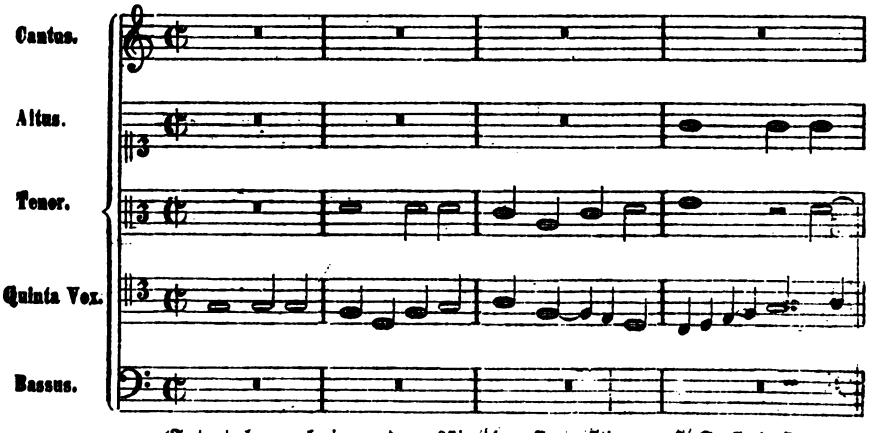



ist, ach weh der frist wirt mir zu lang
ach weh der frist wirt mir zu lang
ist, ach weh der frist wirt mir zu lang
ist, ach weh der frist wirt mir zu lang
mit schmer tzen, das ich offt klag, es
mit schmer tzen, das ich offt
mit schmer tzen, das ich offt
mit schmer tzen, das ich offt
schein kein tag, dein wirt ge-dacht
klag, es scheint kein tag, dein wirt ge-dacht im
klag, es scheint kein tag, dein wirt ge-dacht im
klag, es scheint kein tag, dein wirt ge-dacht im

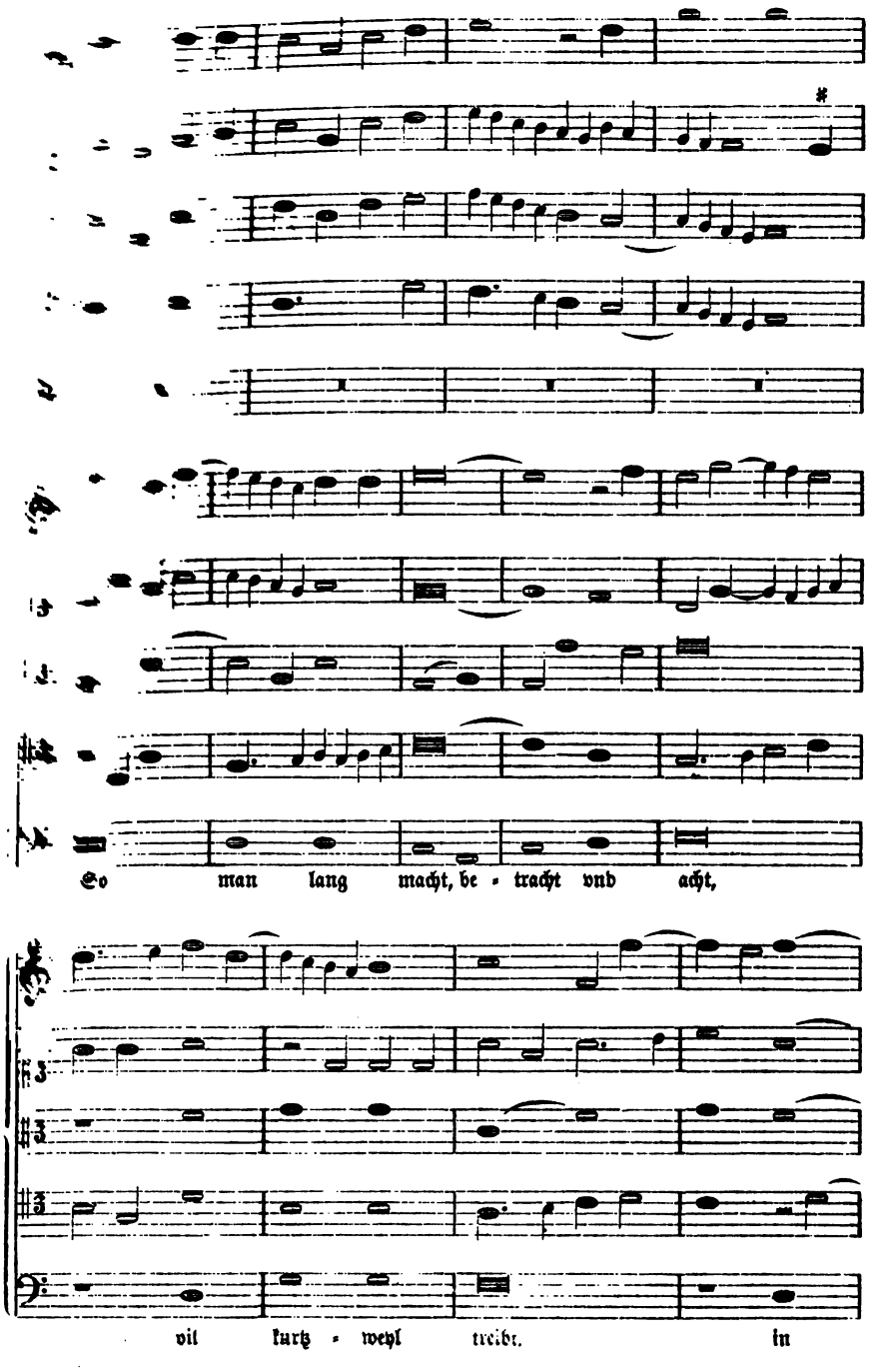


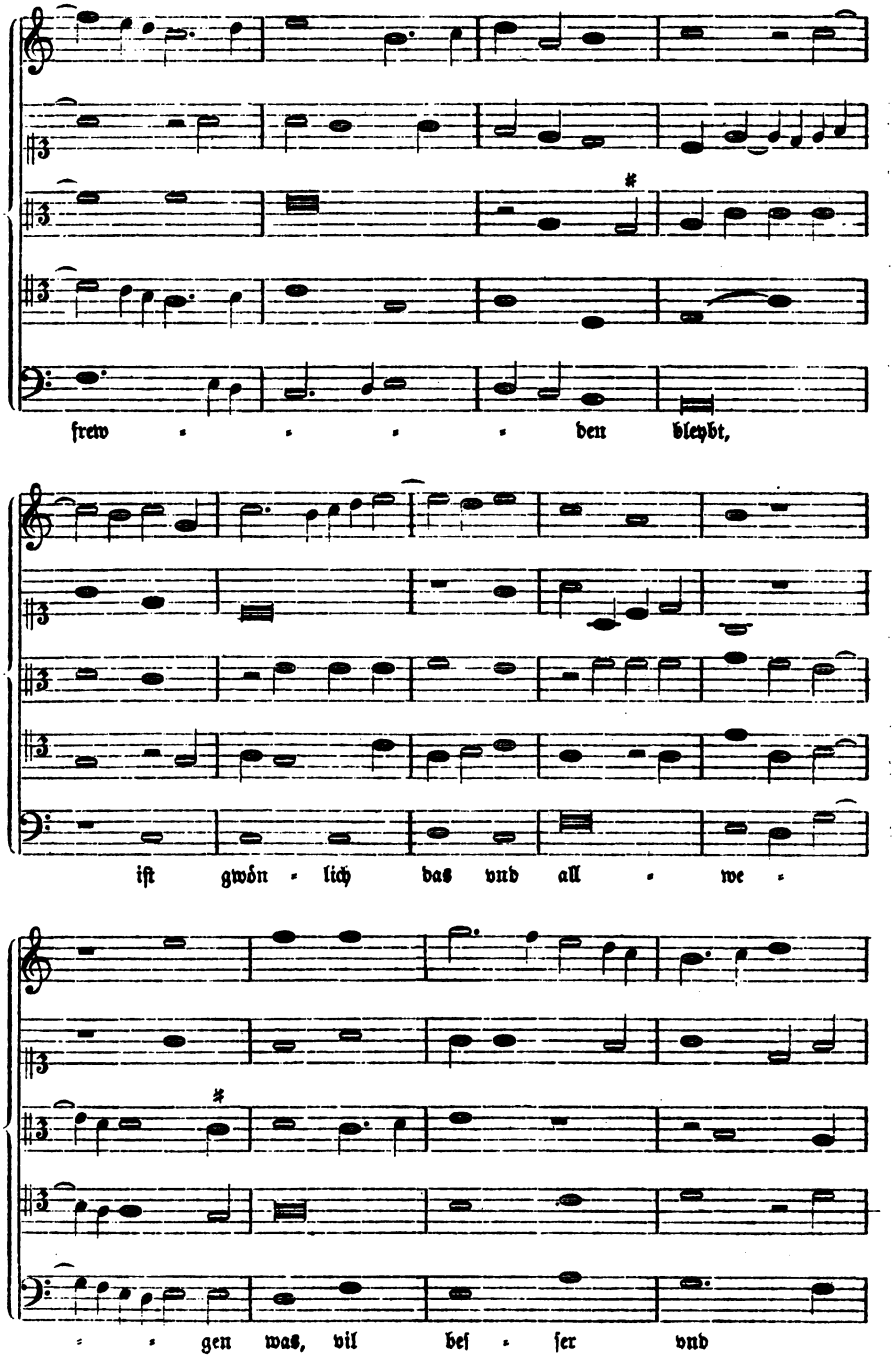
Beilage 13, zu Ton LXXXVIII. Satz von Ludwig Senfl.

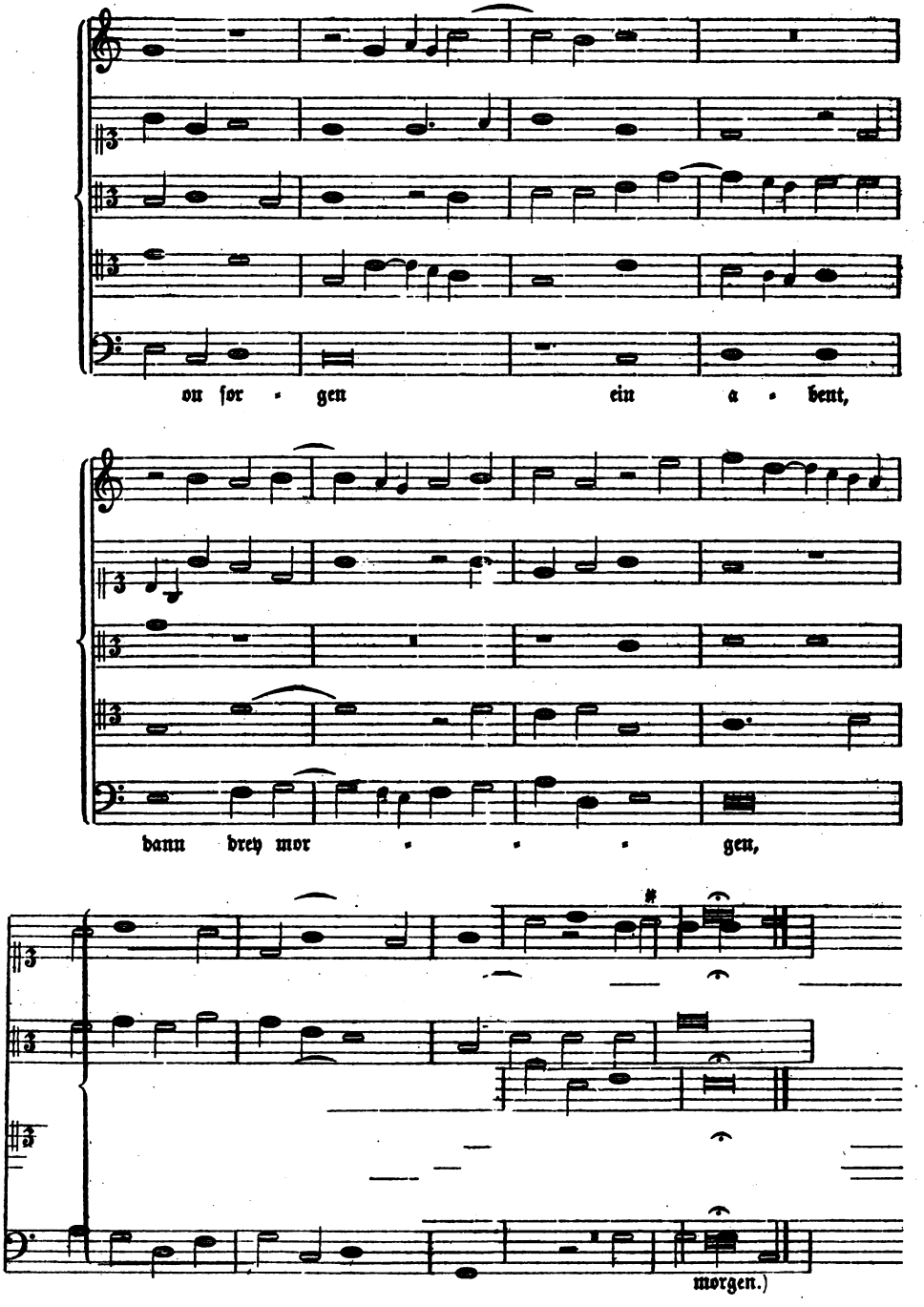
Ott I, Nr. 69.



(Textunterlage nach einer andern, 6stimmigen Composition von L. Senfl, in Ott III.)

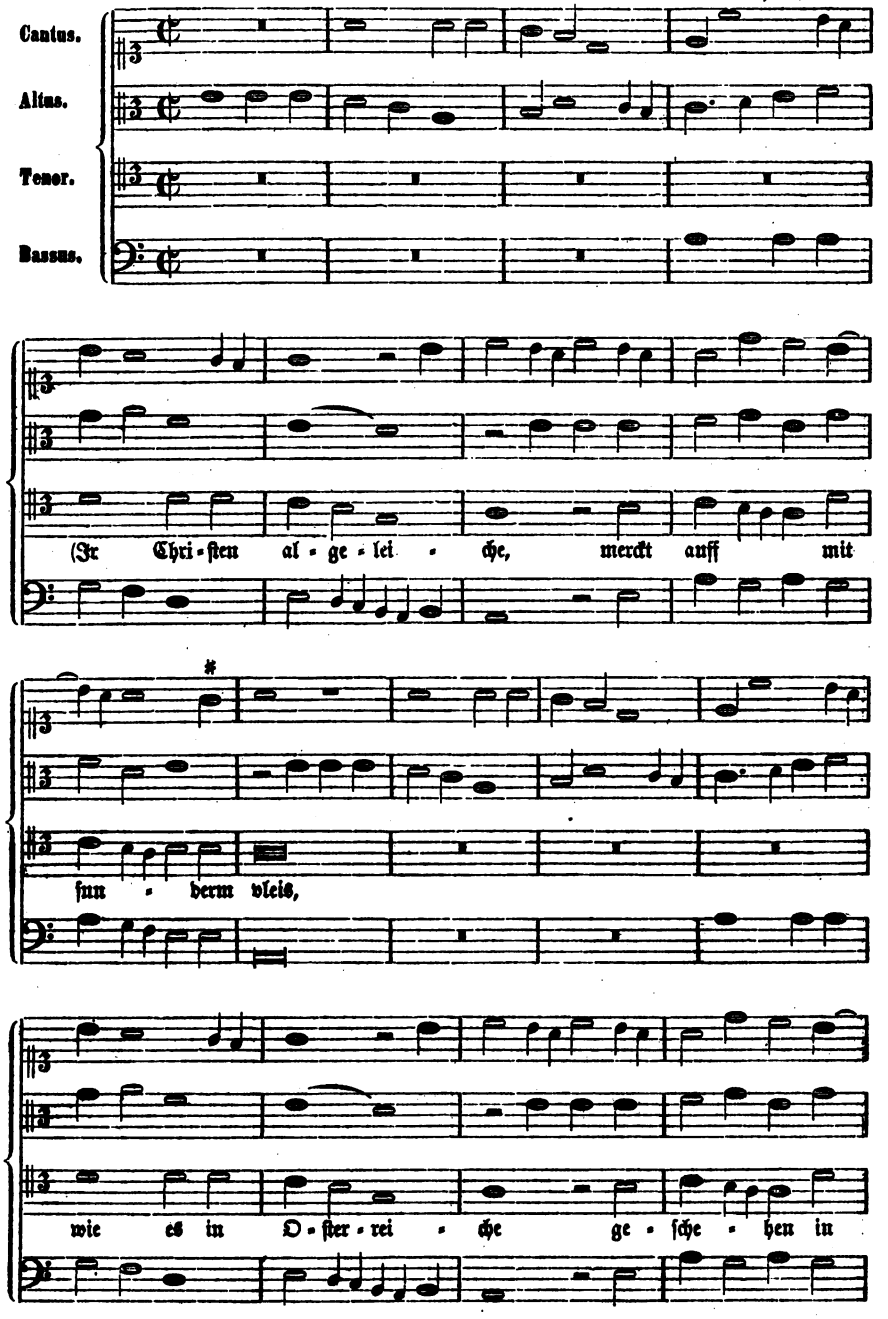

So man lang macht, be - tracht vnd acht,
vil kurtz - weyl treibt. in

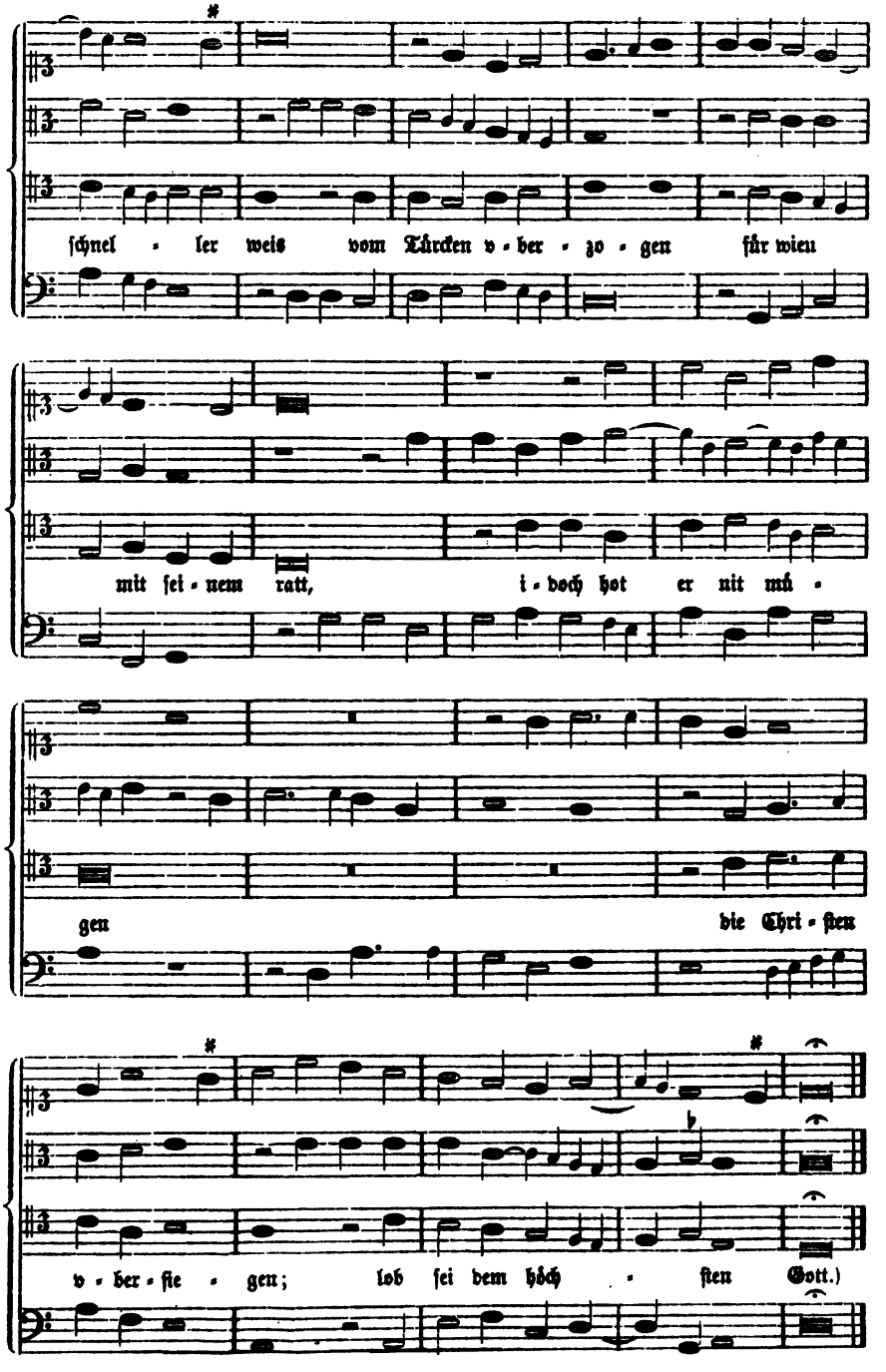

frew den bleybt,
ist gwön lich das vnd all we
gen was, vil bes ser vnd


on for - gen ein a - bent,
dann drey mor - - - gen,
morgen.)

Beilage 14, zu Ton XCV. Satz von Arnold von Bruck.

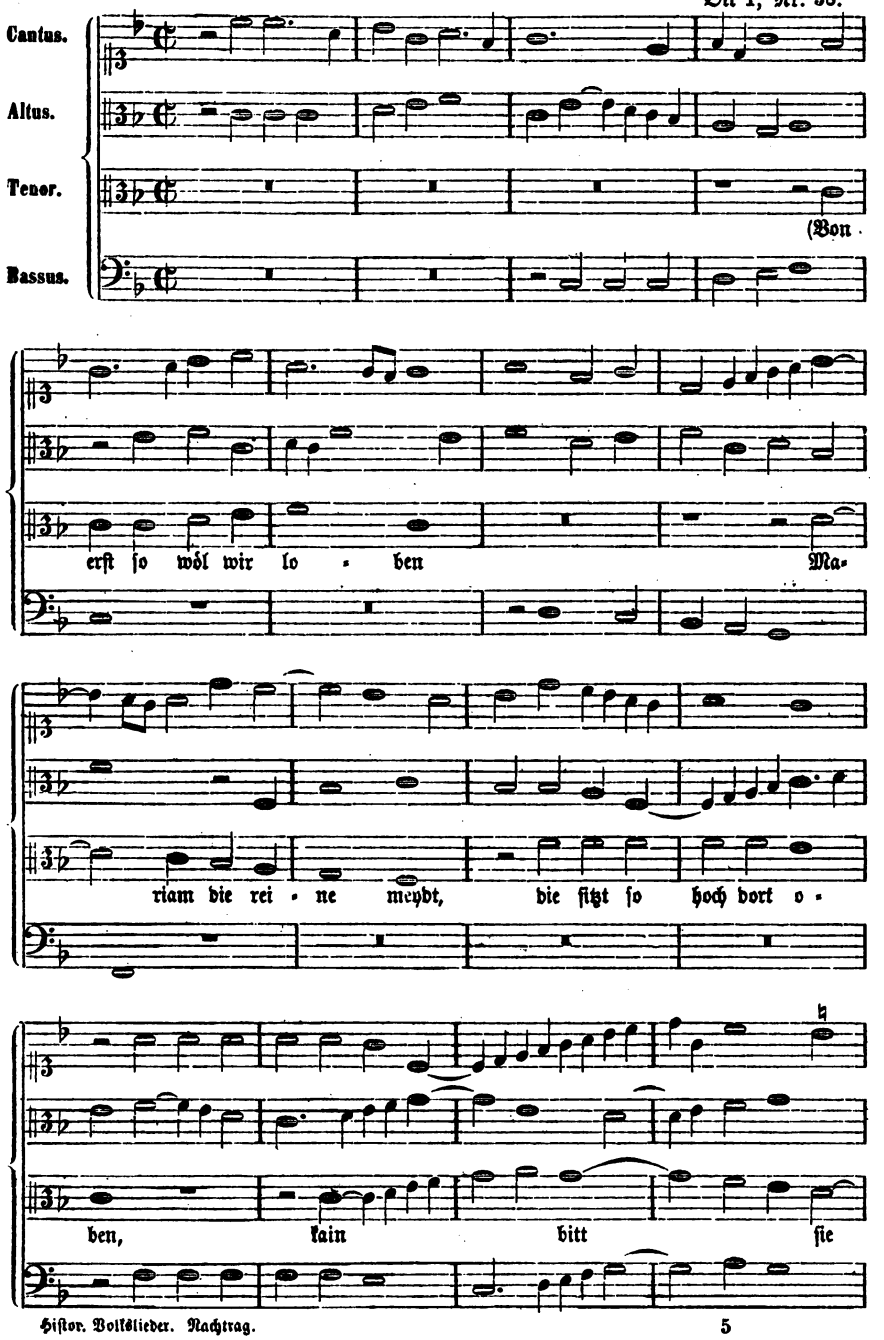
Ott I, Nr. 20.

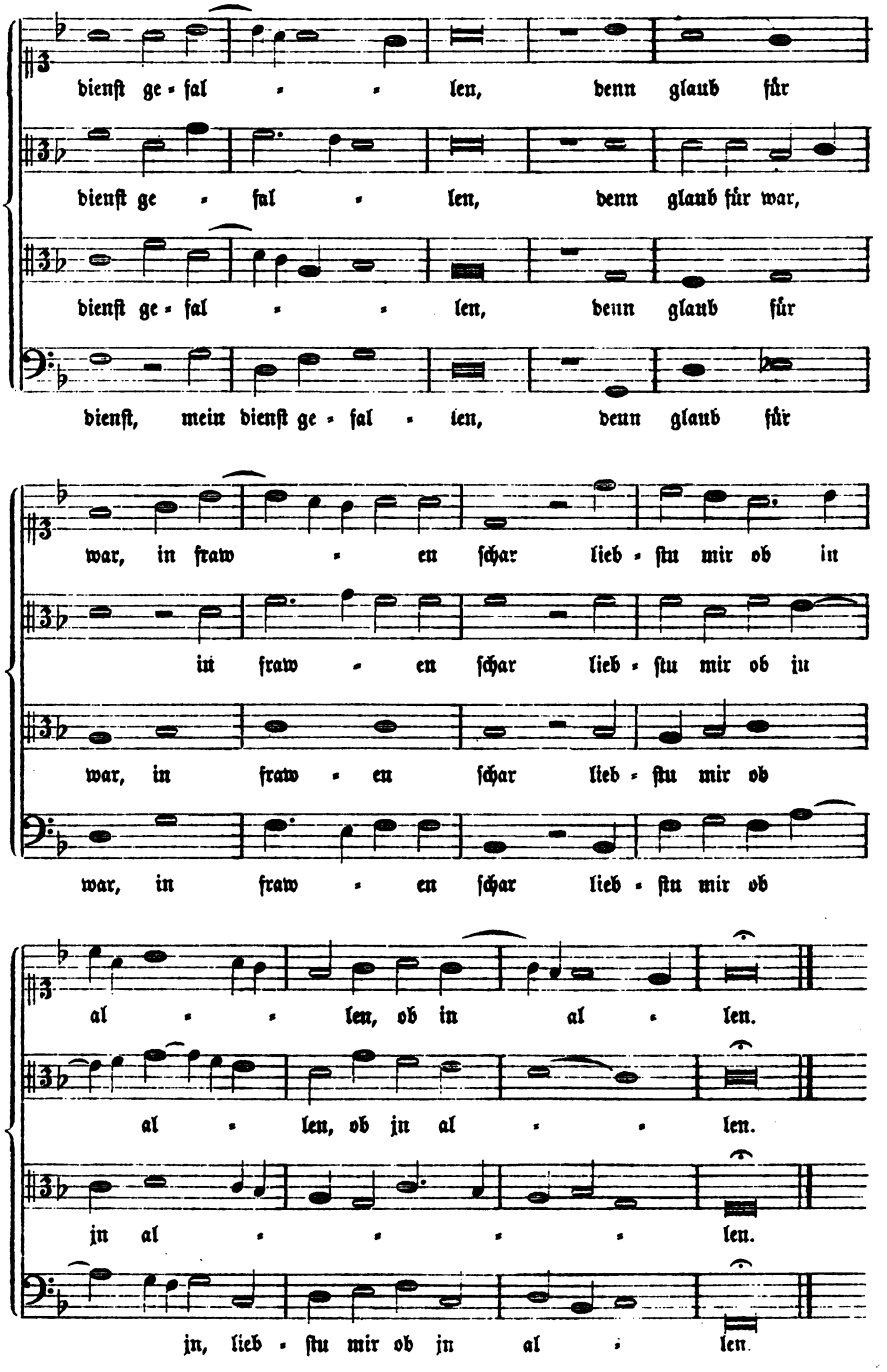



ſchnel - ler weis vom Türcken v - ber - zo - gen für wien
mit ſei - nem ratt, i - doch hot er nit mú -
gen die Chri - ſten
v - ber - ſie - gen; lob ſei dem höch - ſten Gott.)

Beilage 15, zu Ton XCIX. Satz von Ludwig Senfl.

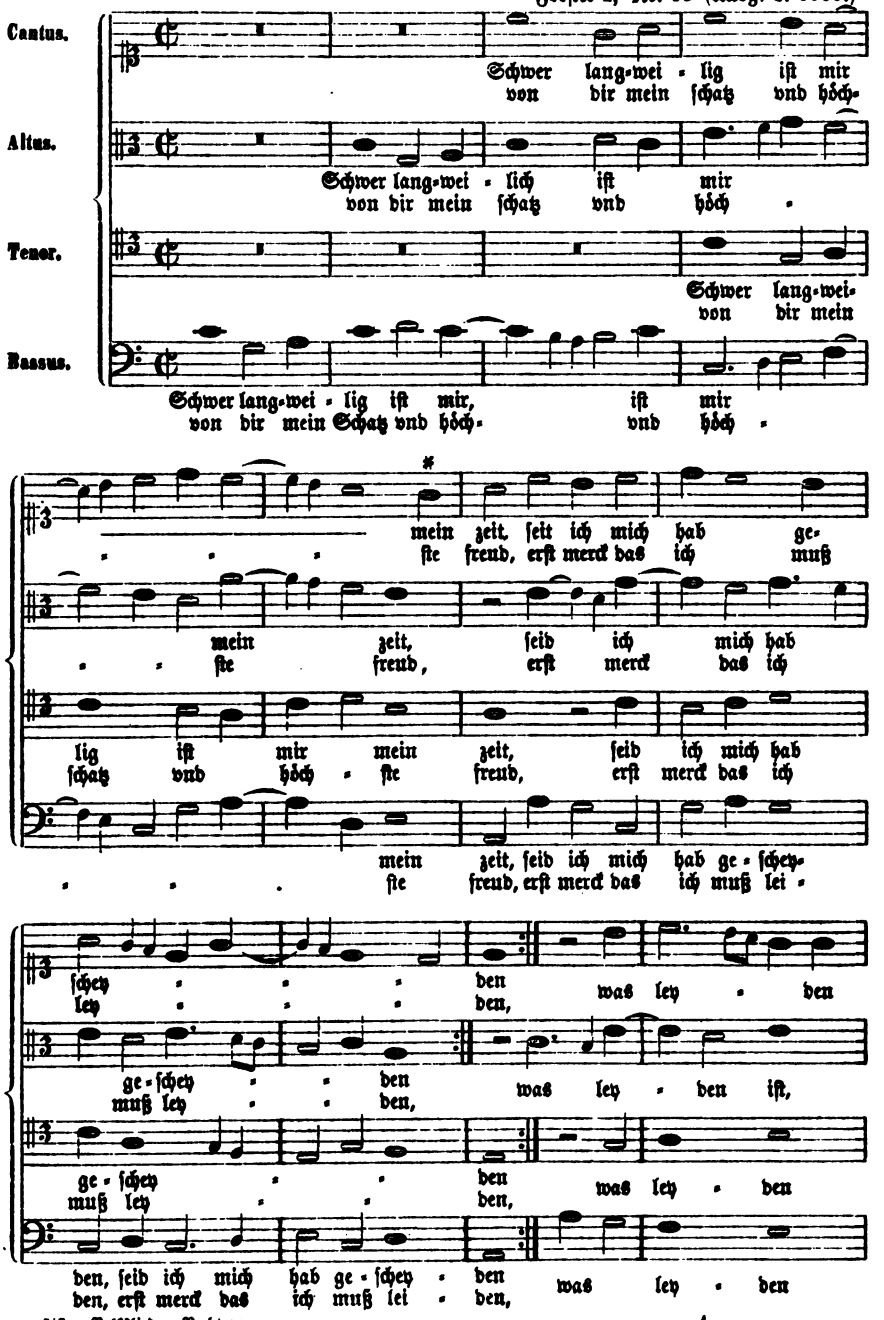
Ott I, Nr. 38.

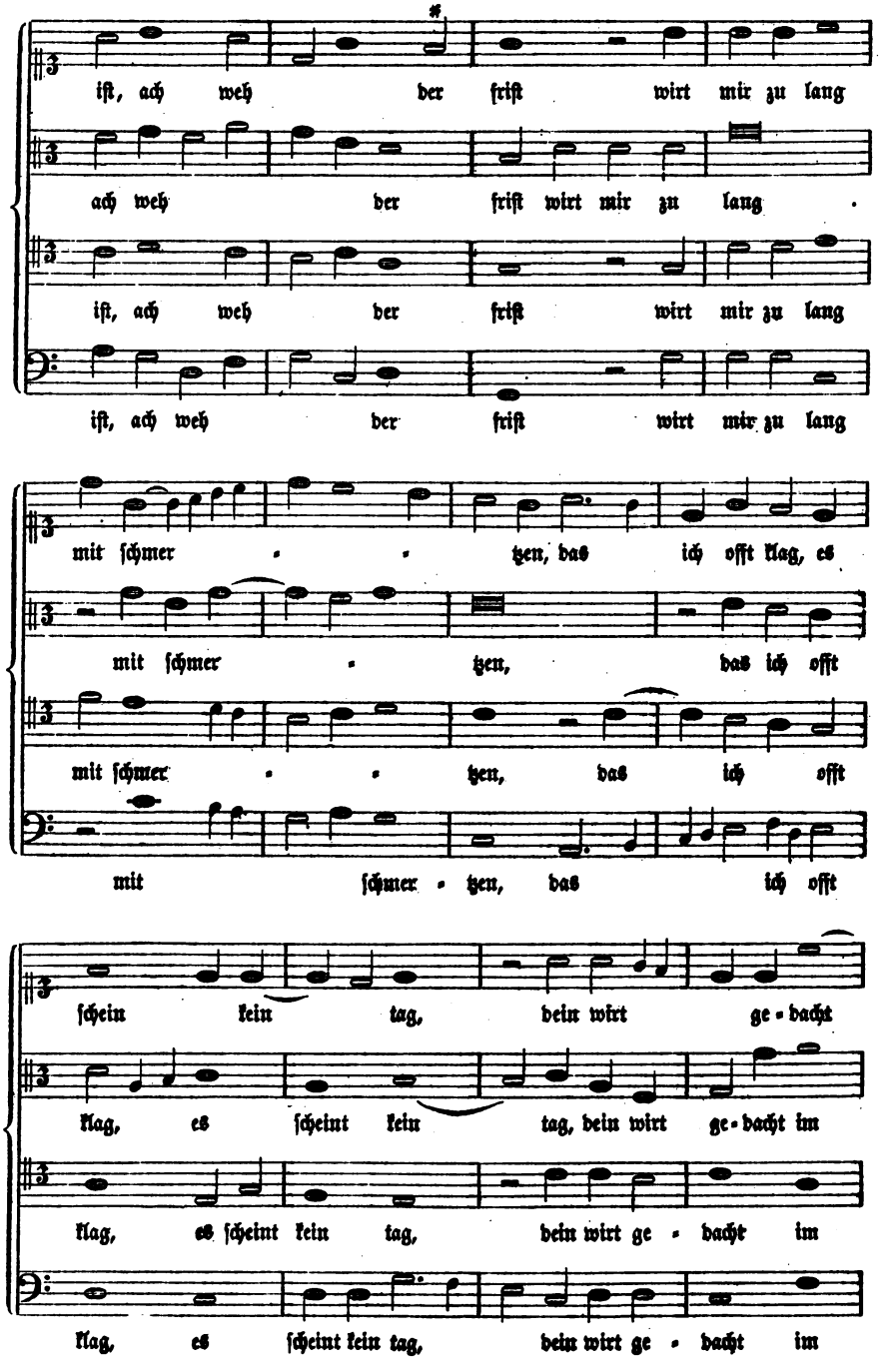


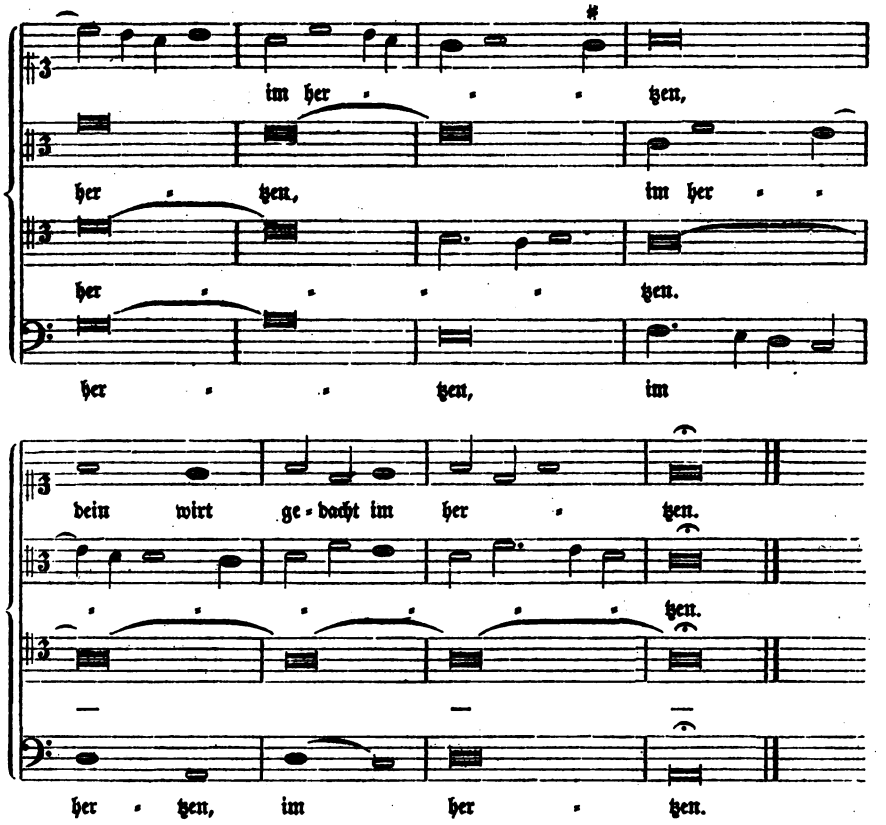

dienſt ge - fal - - len, denn glaub für
dienſt ge - fal - len, denn glaub für war,
dienſt ge - fal - - len, denn glaub für
dienſt, mein dienſt ge - fal - len, denn glaub für
war, in fraw - en ſchar lieb - ſtu mir ob in
in fraw - en ſchar lieb - ſtu mir ob in
war, in fraw - en ſchar lieb - ſtu mir ob
war, in fraw - en ſchar lieb - ſtu mir ob
al - - len, ob in al - len.
al - len, ob in al - - len.
in al - - - - len.
in, lieb - ſtu mir ob in al - len.

Beilage 12, zu Ton LXXXVI. Satz von Wolff Greſinger.

Forſter I, Nr. 98 (Ausg. v. 1560.)

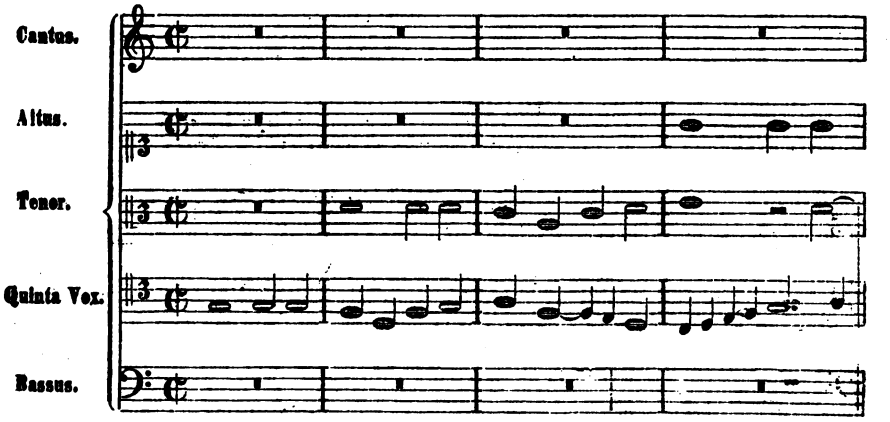



iſt, ach weh der friſt wirt mir zu lang
ach weh der friſt wirt mir zu lang
iſt, ach weh der friſt wirt mir zu lang
iſt, ach weh der friſt wirt mir zu lang
mit ſchmer - tzen, das ich offt klag, es
mit ſchmer - tzen, das ich offt
mit ſchmer - tzen, das ich offt
mit ſchmer - tzen, das ich offt
ſchein kein tag, dein wirt ge - dacht
klag, es ſcheint kein tag, dein wirt ge - dacht im
klag, es ſcheint kein tag, dein wirt ge - dacht im
klag, es ſcheint kein tag, dein wirt ge - dacht im

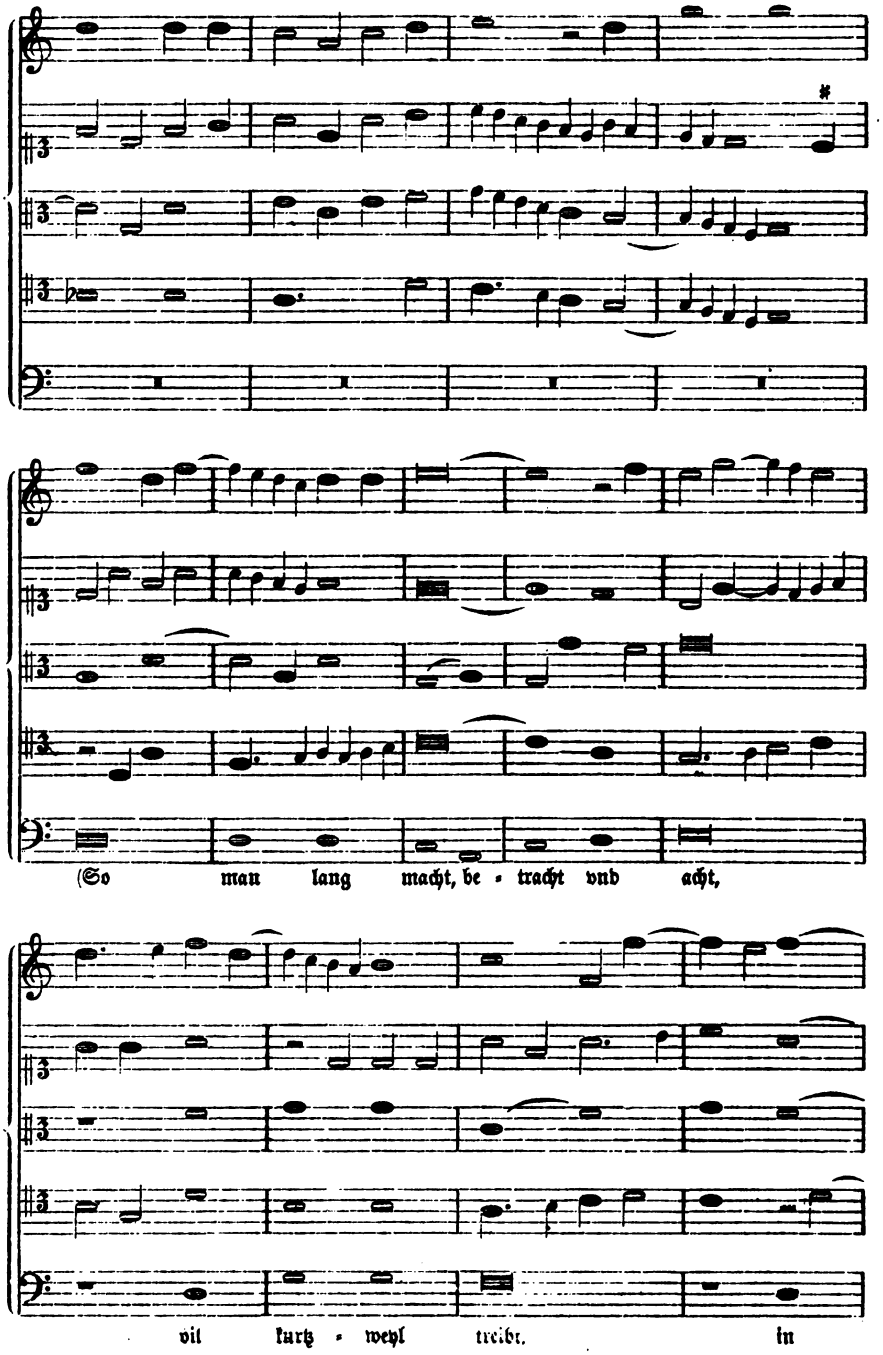


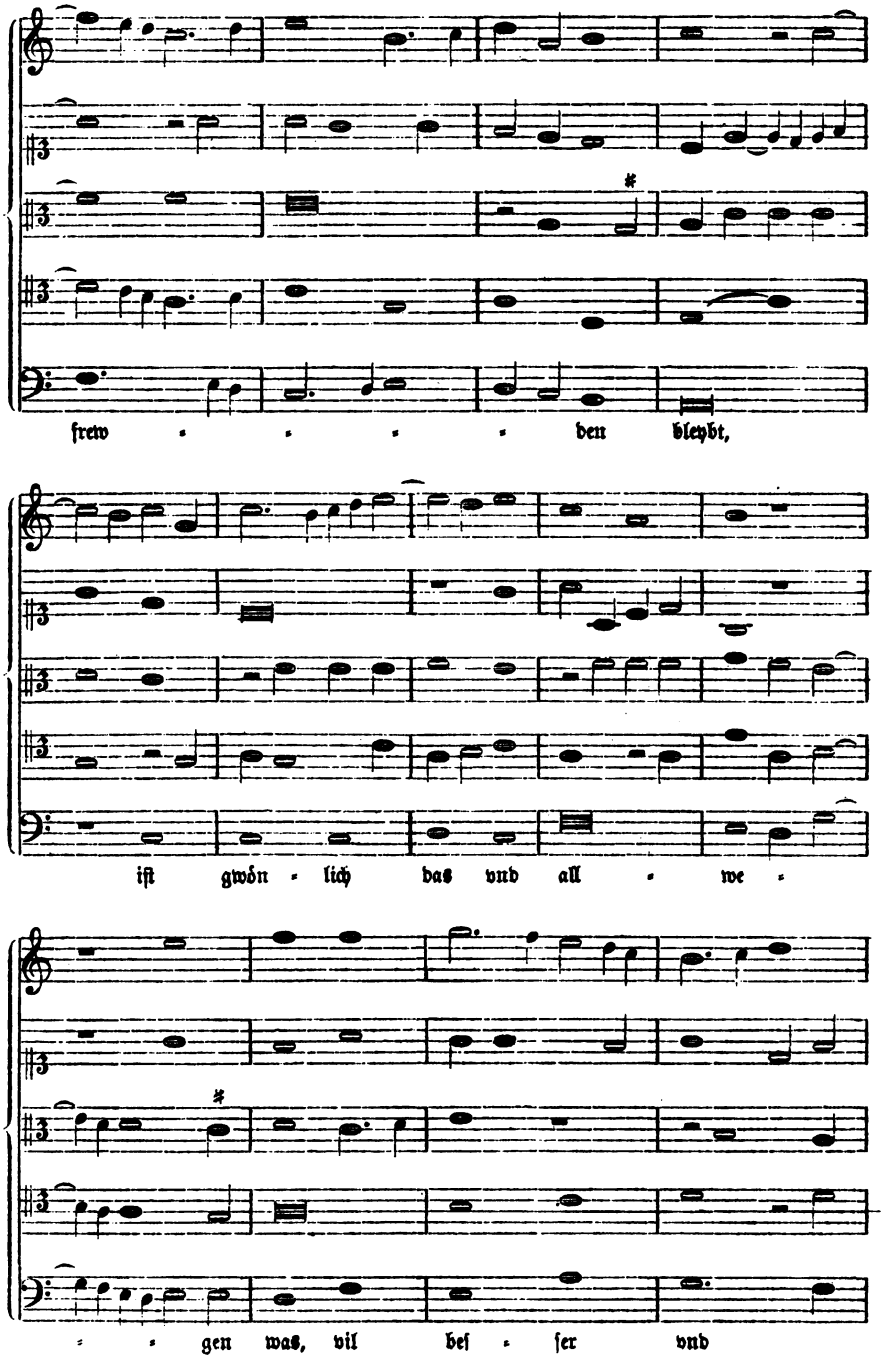
Beilage 13, zu Ton LXXXVIII. Satz von Ludwig Senfl.

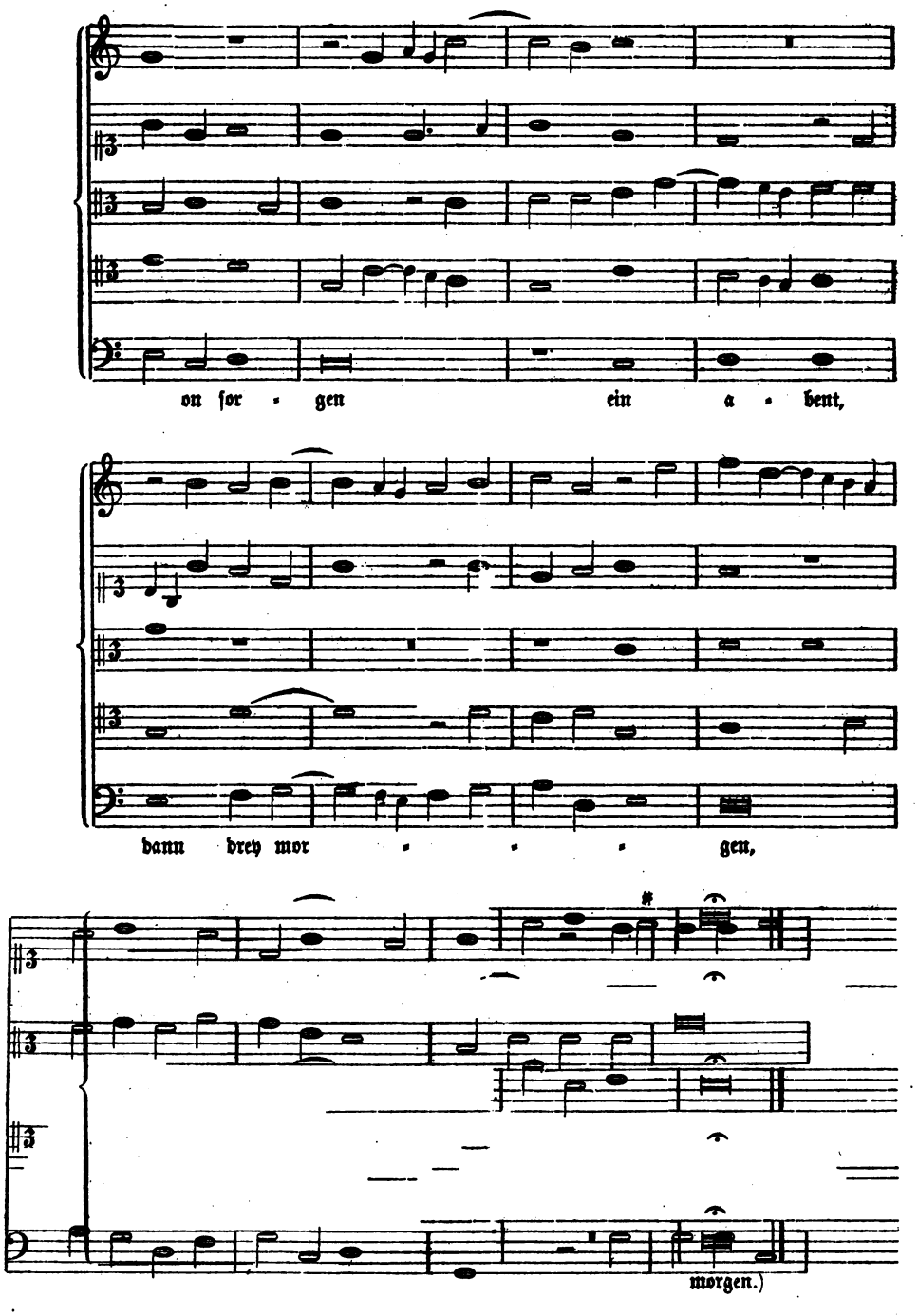
Ott I, Nr. 69.



(Textunterlage nach einer andern, 6stimmigen Composition von L. Senfl, in Ott III.)

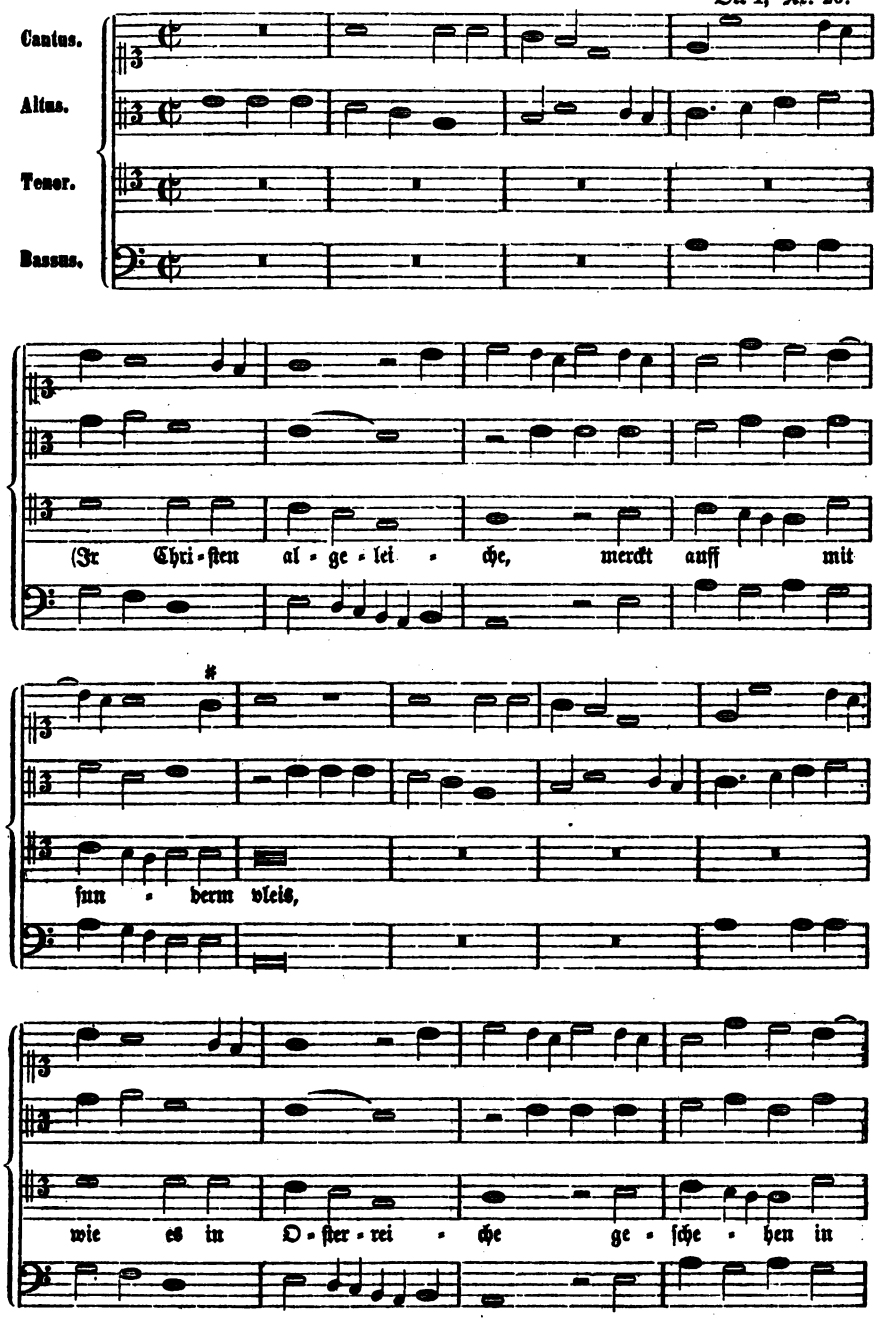

(So man lang macht, be - tracht vnd acht,
vil kurtz - weyl treibt. in

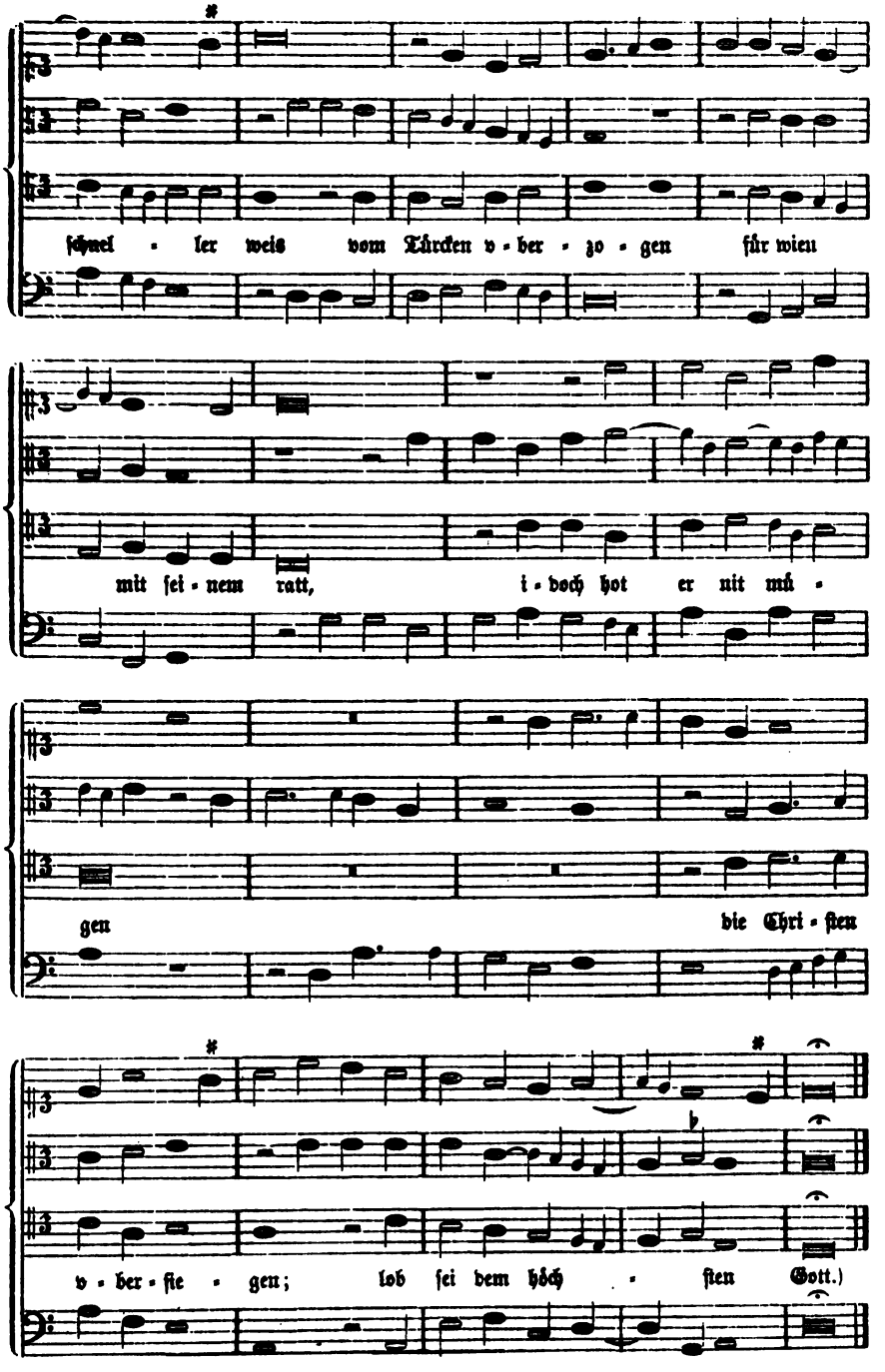

frew den bleybt,
iſt gwön lich das vnd all we
gen was, vil beſ ſer vnd


on for - gen ein a - bent,
dann drey mor - - - gen,
morgen.)

Beilage 14, zu Ton XCV. Satz von Arnold von Bruck.

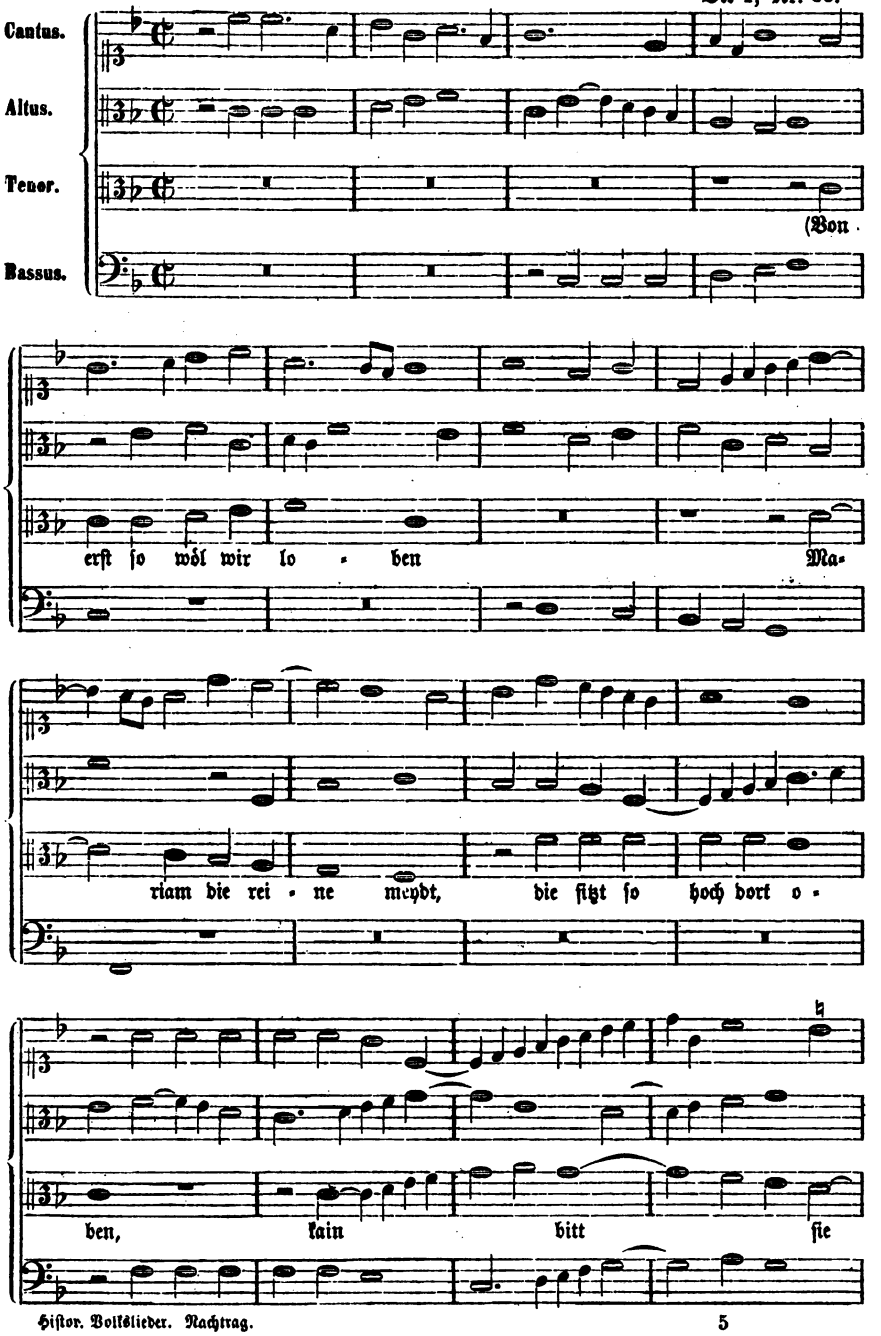
Ott I, Nr. 20.

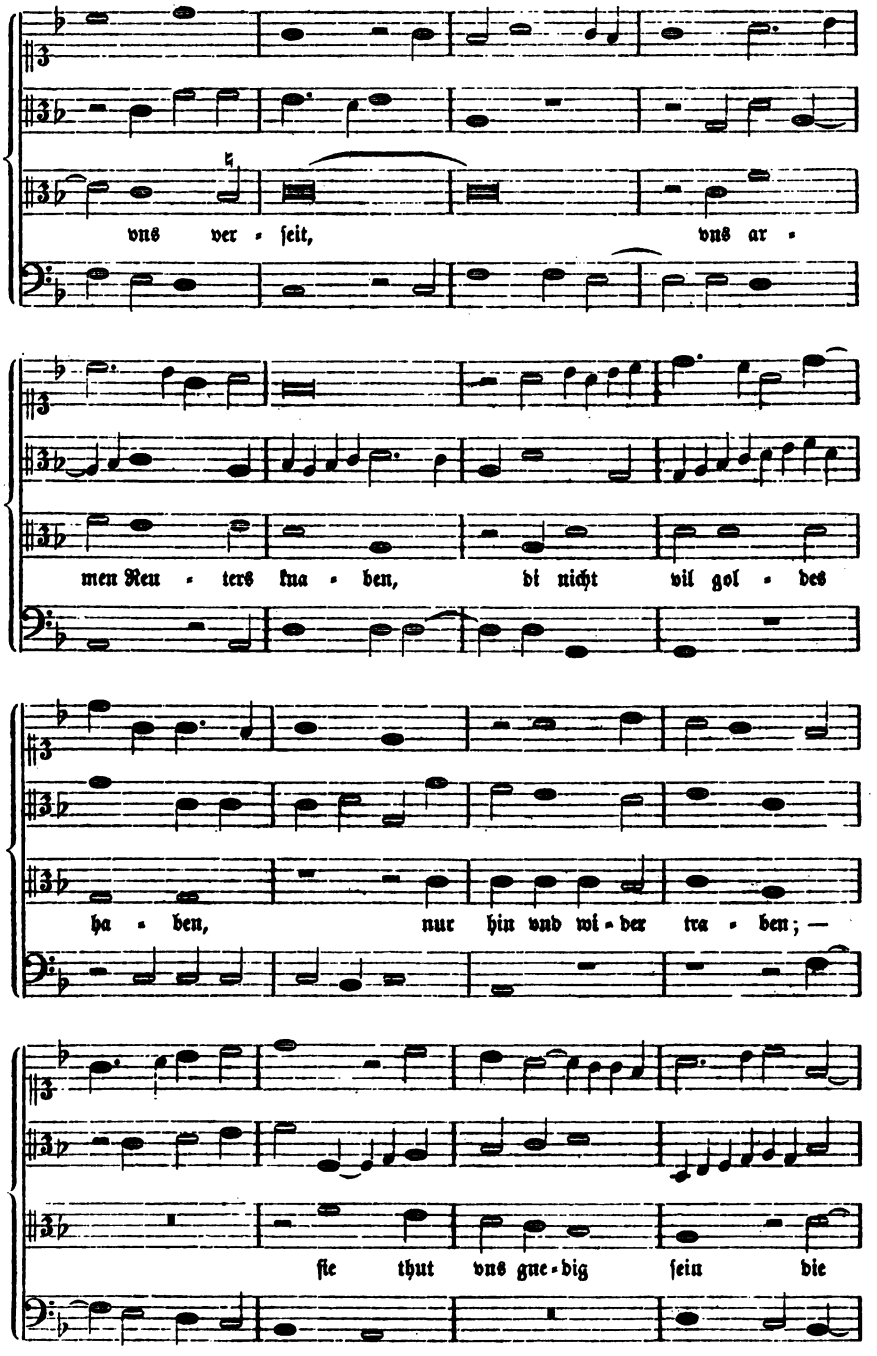


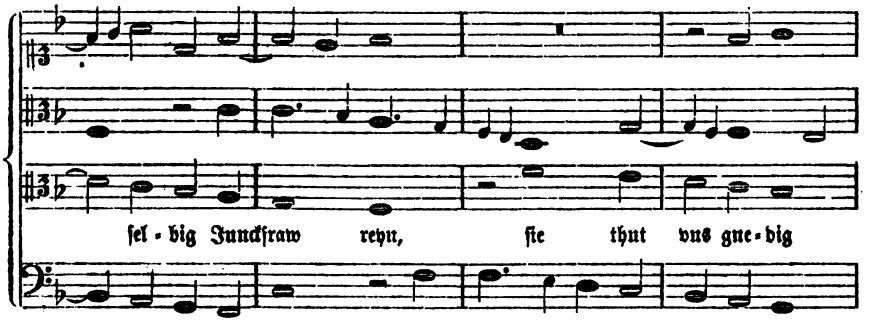

ſchnel - ler weis vom Türcken v - ber - zo - gen für wien
mit ſei - nem ratt, i - doch hot er nit mü -
gen die Chri - ſten
v - ber - ſie - gen; lob ſei dem höch - ſten Gott.)

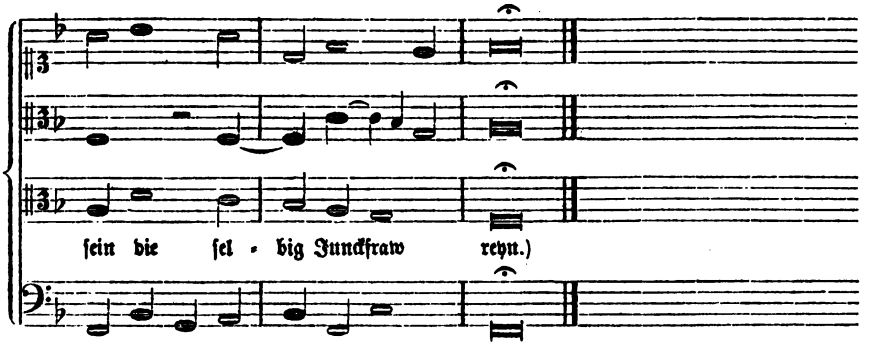
Beilage 15, zu Ton XCIX. Satz von Ludwig Senfl.

Ott I, Nr. 38.



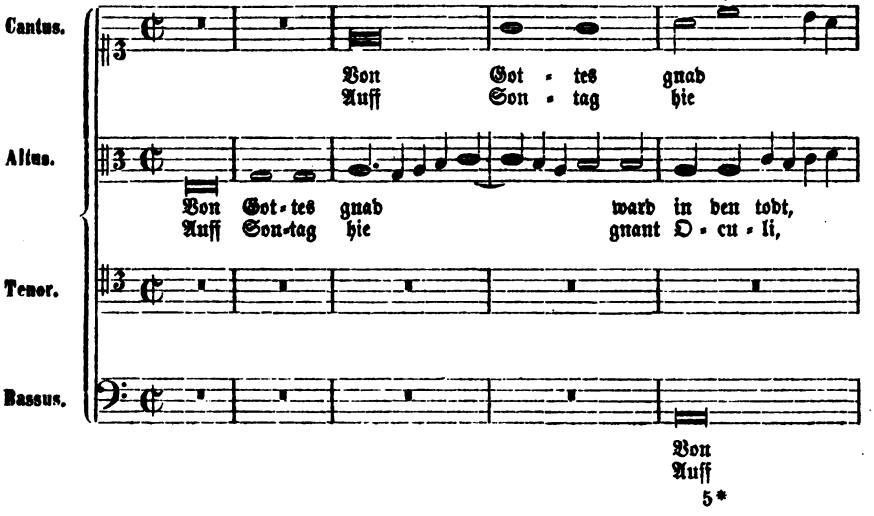

vns ver - ſeit, vns ar -
men Reu - ters kna - ben, di nicht vil gol - des
ha - ben, nur hin vnd wi - der tra - ben; —
ſie thut vns gne - dig ſein die

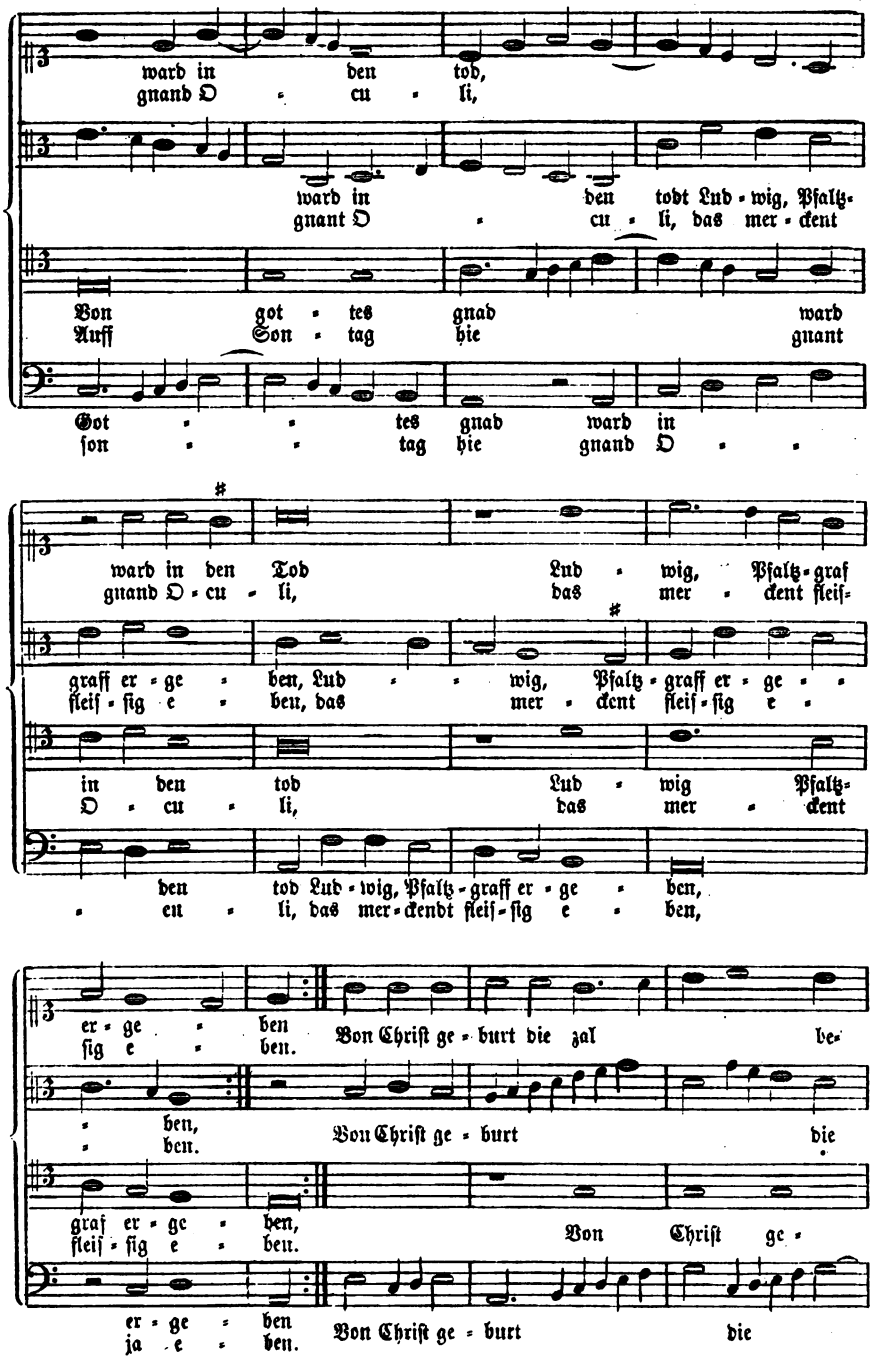


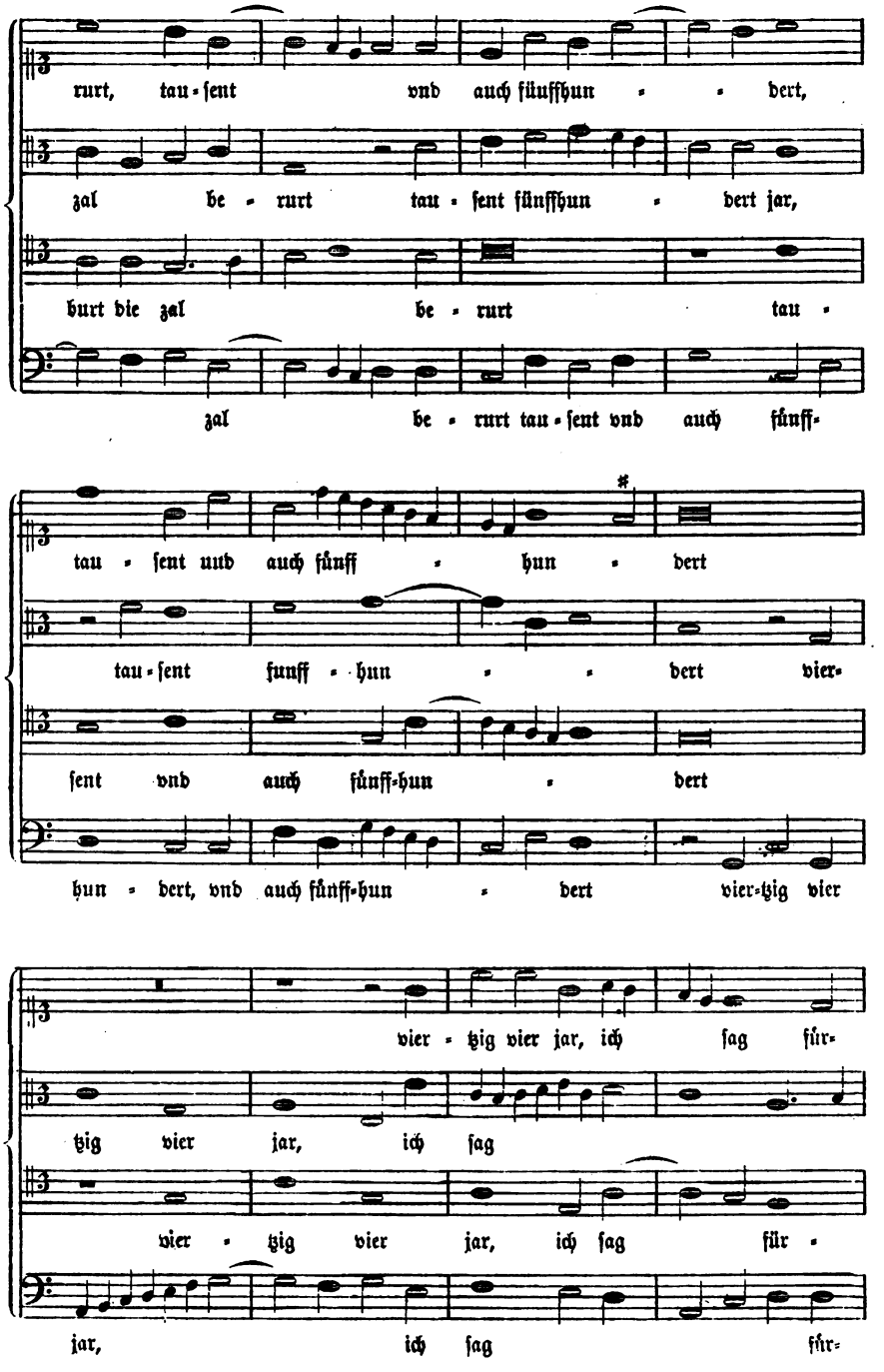


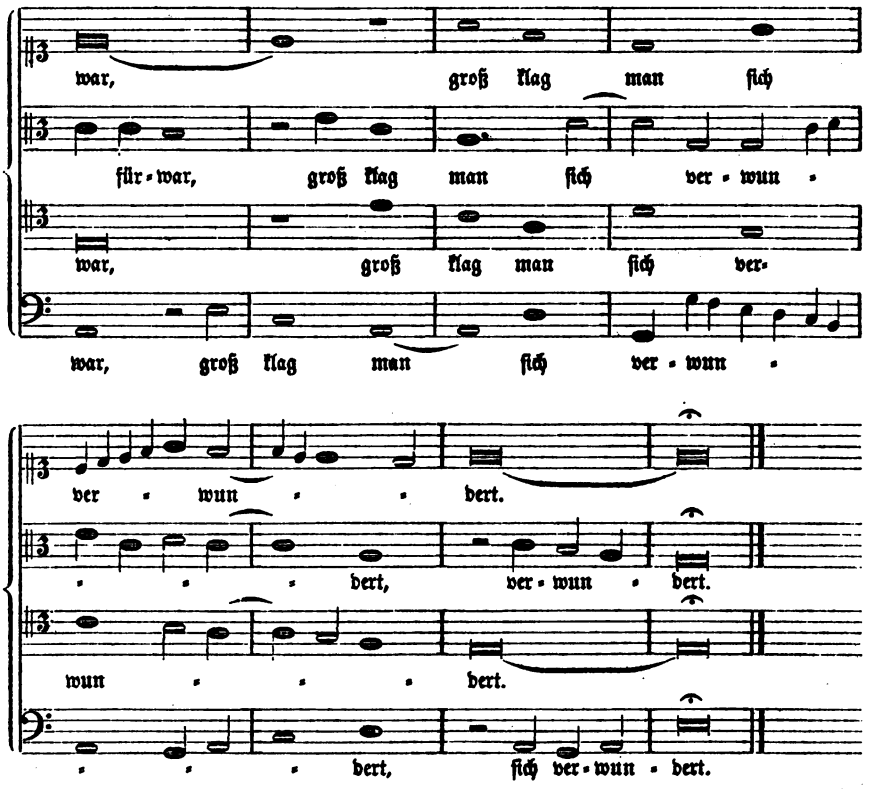
Beilage 16, zu Ton C. Satz von **Georg Forſter.**

Forſter III, Nr. 78. (Ausgabe von 1563.)



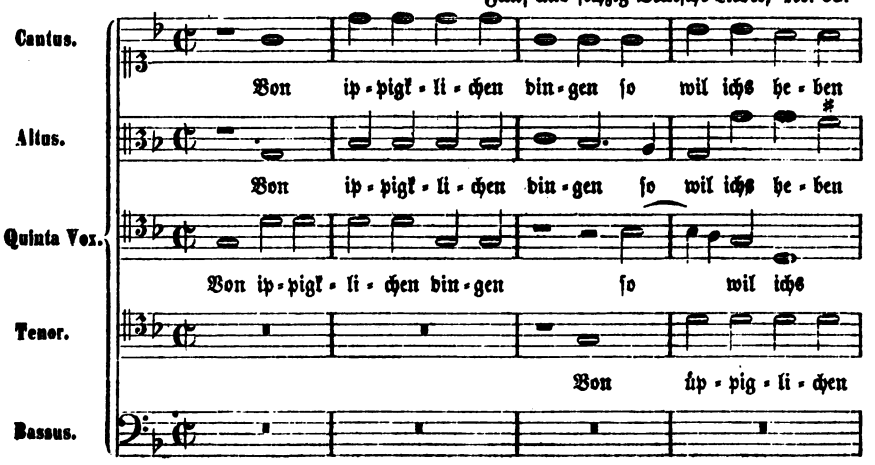

ward in den tod,
gnand O - cu - li,
ward in den todt Lud - wig, Pfaltz-
gnant O - cu - li, das mer - ckent
Von got - tes gnad ward
Auff Son - tag hie gnant
Got - - tes gnad ward in
ſon - - tag hie gnand O - -
ward in den Tod Lud - wig, Pfaltz-graf
gnand O-cu - li, das mer - ckent fleiſ-
graff er - ge - ben, Lud - - wig, Pfaltz-graff er - ge - -
fleiſ - ſig e - ben, das mer - ckent fleiſ - ſig e -
in den tod Lud - wig Pfaltz-
O - cu - li, das mer - ckent
den tod Lud - wig, Pfaltz-graff er - ge - ben,
- cu - li, das mer-ckendt fleiſ-ſig e - ben,
er - ge - ben Von Chriſt ge - burt die zal be-
ſig e - ben.
- ben,
- ben. Von Chriſt ge - burt die
graf er - ge - ben,
fleiſ - ſig e - ben. Von Chriſt ge -
er - ge - ben
ja - e - ben. Von Chriſt ge - burt die

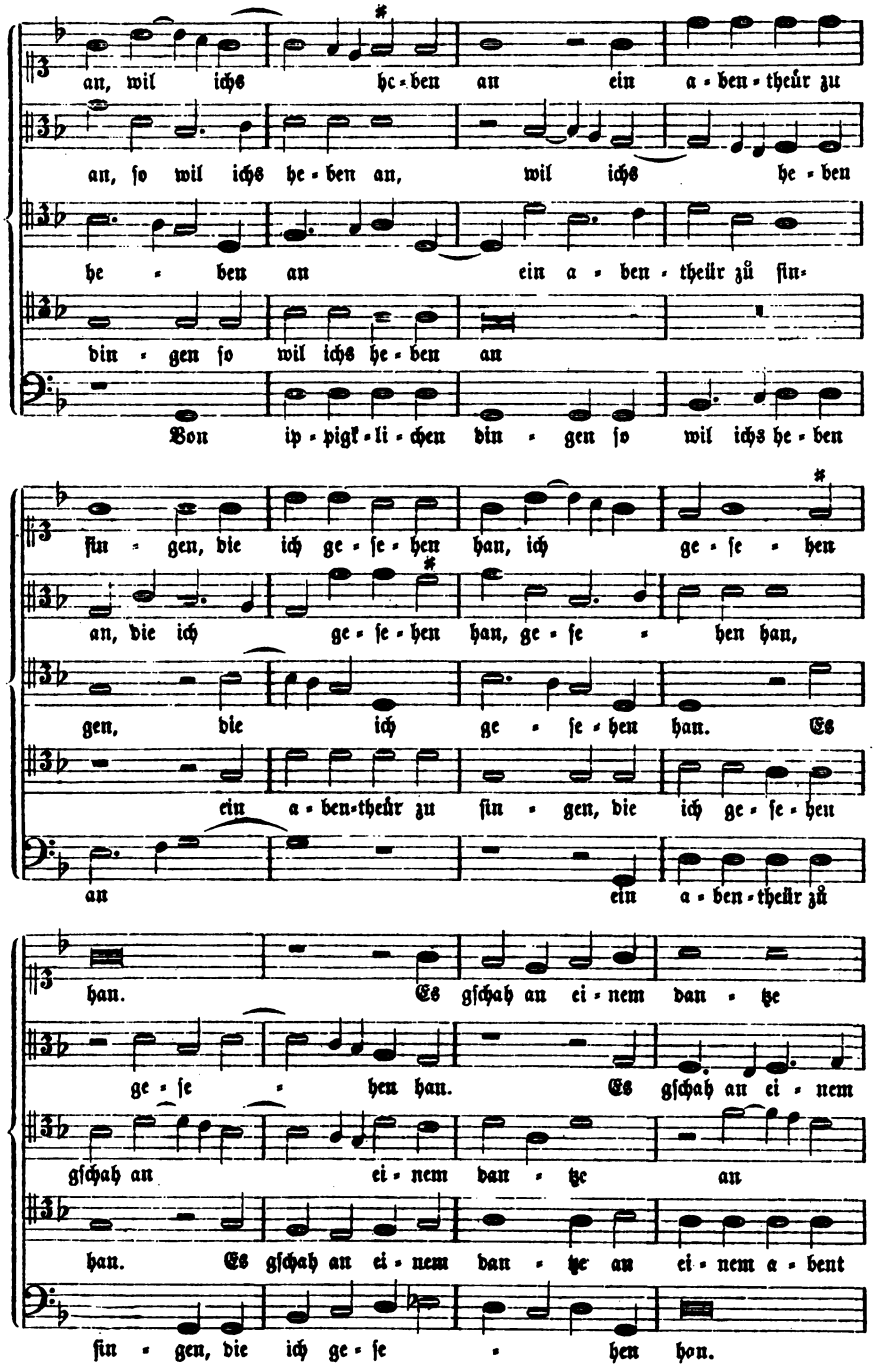

rurt, tau-ſent vnd auch fünffhun - - dert,
zal be - rurt tau - ſent fünffhun - dert jar,
burt die zal be - rurt tau -
zal be - rurt tau - ſent vnd auch fünff-
tau - ſent und auch fünff - hun - dert
tau - ſent funff - hun - - dert vier-
ſent vnd auch fünff-hun - dert
hun - dert, vnd auch fünff-hun - dert vier-tzig vier
vier - tzig vier jar, ich ſag für-
tzig vier jar, ich ſag
vier - tzig vier jar, ich ſag für -
jar, ich ſag für-

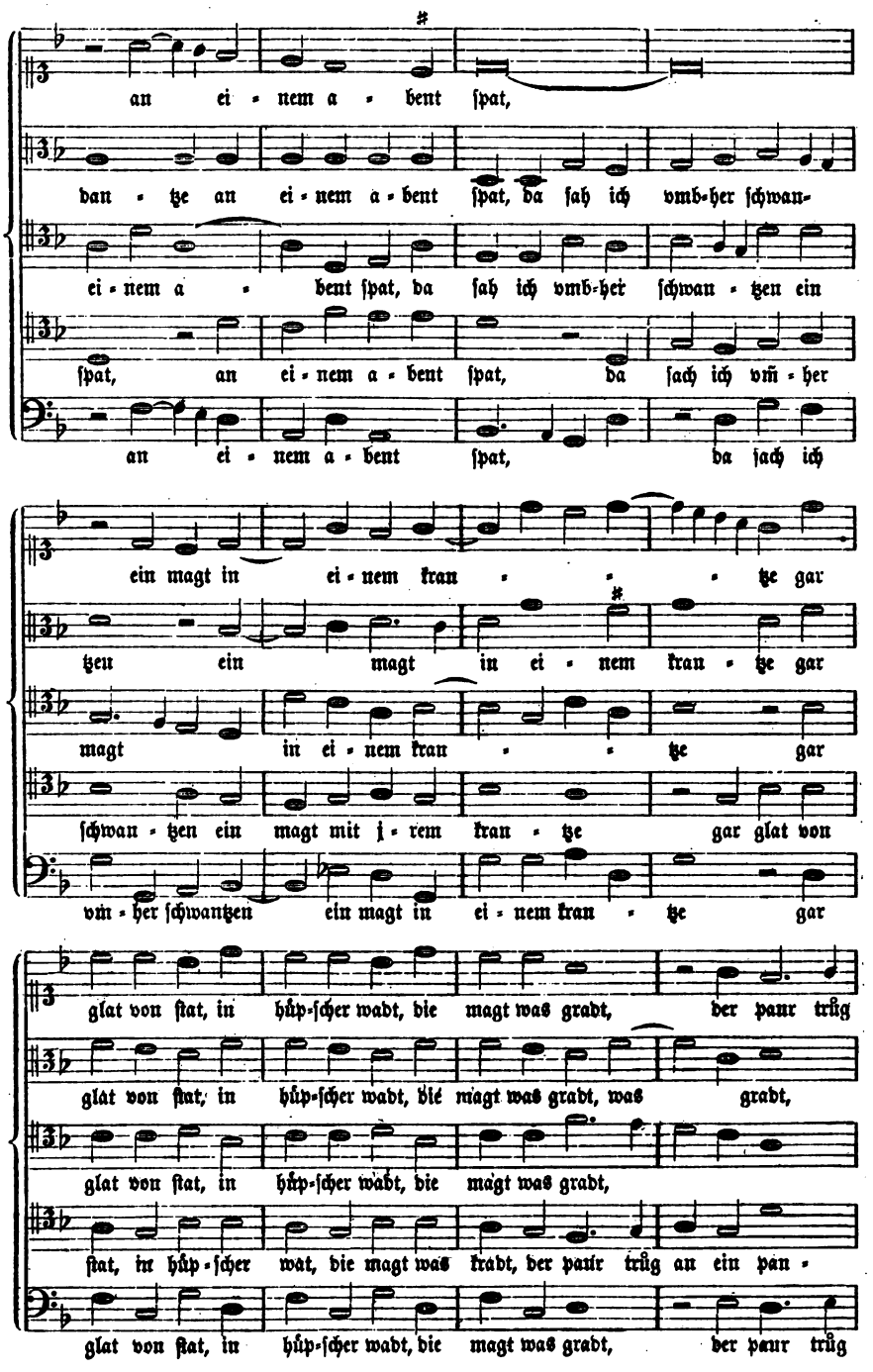


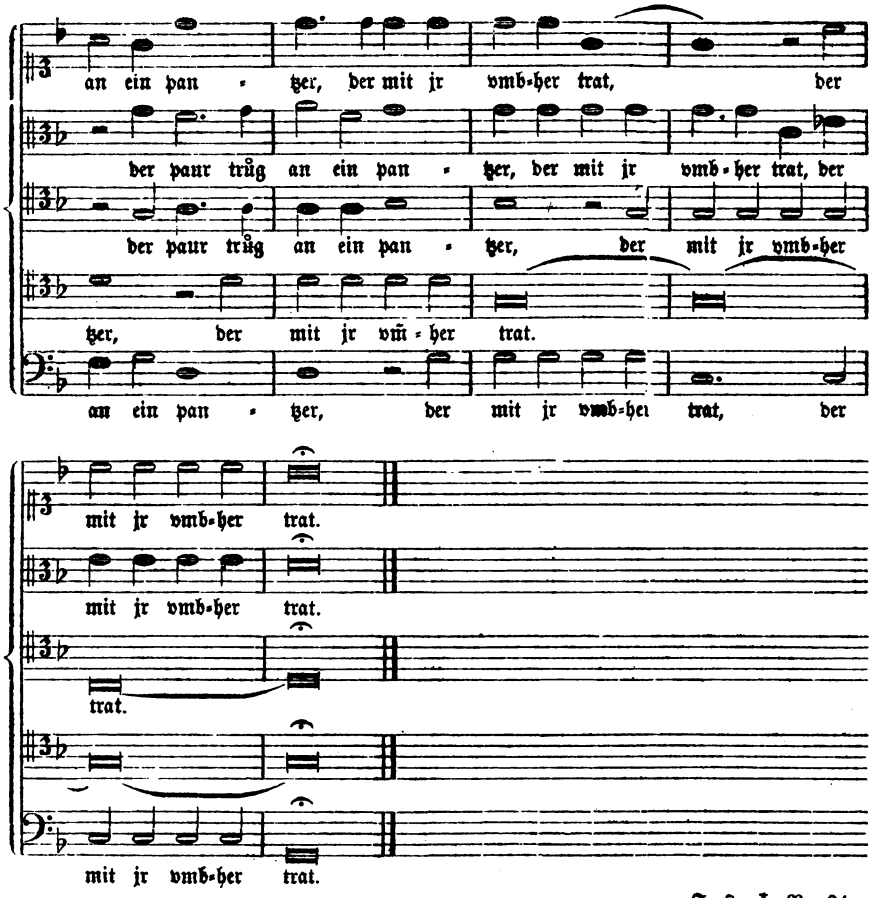
Beilage 17, zu Ton CI. Satz von Matthias Greitter.

Fünf und ſechzig Teutſche Lieder, Nr. 62.

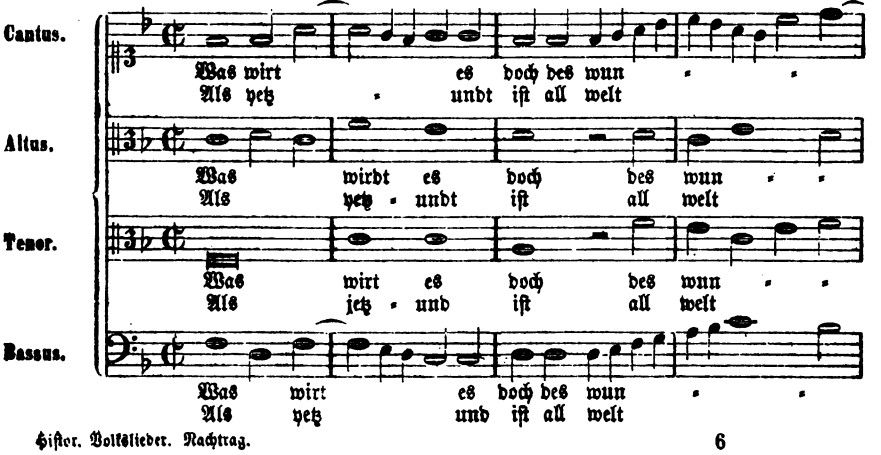


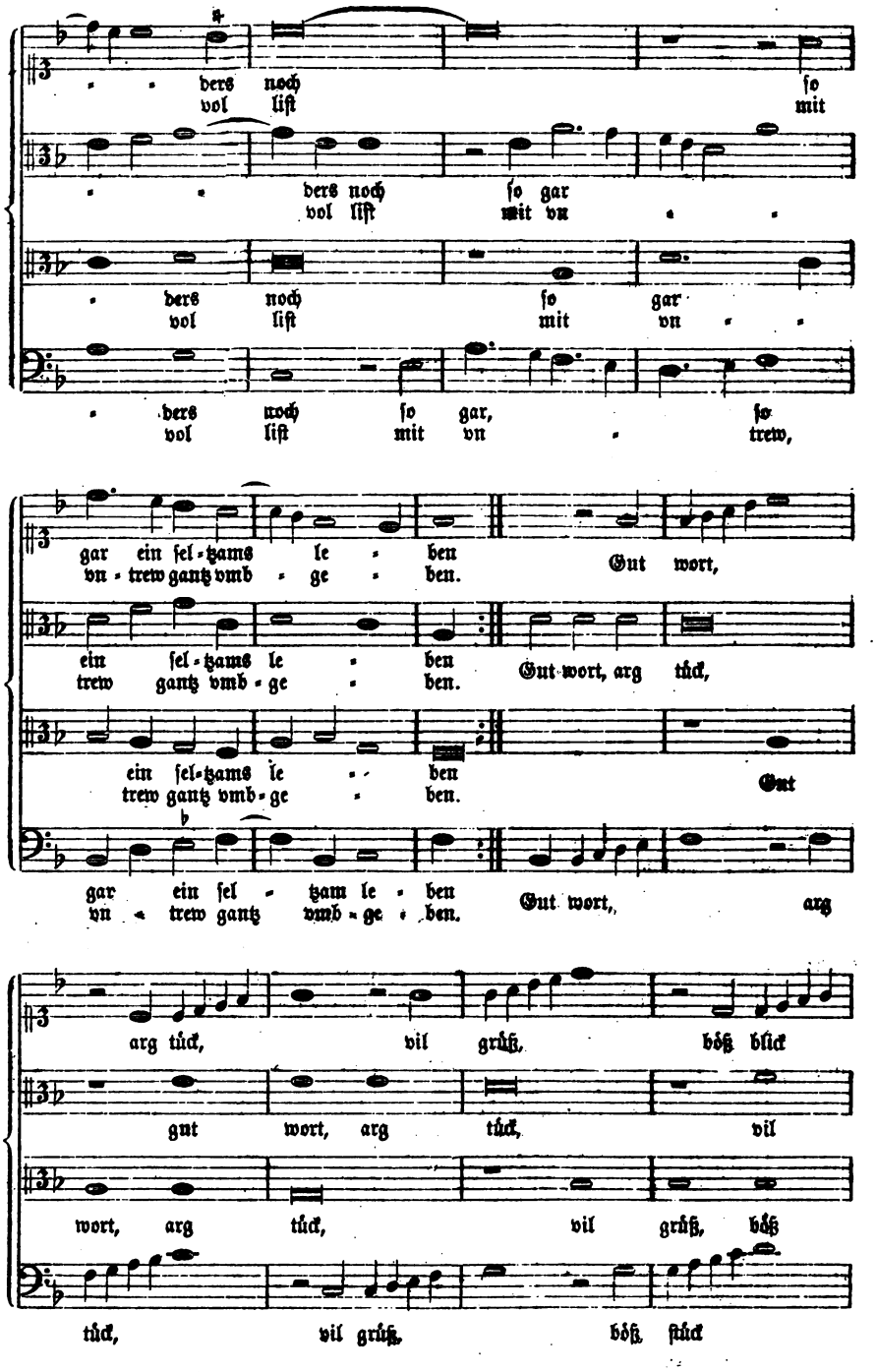

an, wil ichs he-ben an ein a-ben-theür zu
an, ſo wil ichs he-ben an, wil ichs he-ben
he-ben an ein a-ben-theür zů ſin-
bin-gen ſo wil ichs he-ben an
Von ip-pigk-li-chen bin-gen ſo wil ichs he-ben
ſin-gen, die ich ge-ſe-hen han, ich ge-ſe-hen
an, die ich ge-ſe-hen han, ge-ſe-hen han,
gen, die ich ge-ſe-hen han. Es
ein a-ben-theür zu ſin-gen, die ich ge-ſe-hen
an ein a-ben-theür zů
han. Es gſchah an ei-nem dan-tze
ge-ſe-hen han. Es gſchah an ei-nem
gſchah an ei-nem dan-tze an
han. Es gſchah an ei-nem dan-tze an ei-nem a-bent
ſin-gen, die ich ge-ſe-hen hon.


an ei - nem a - bent ſpat,
dan - tze an ei - nem a - bent ſpat, da ſah ich vmb-her ſchwan-
ei - nem a - bent ſpat, da ſah ich vmb-her ſchwan - tzen ein
ſpat, an ei - nem a - bent ſpat, da ſach ich vm̃ - her
an ei - nem a - bent ſpat, da ſach ich
ein magt in ei - nem kran - - - tze gar
tzen ein magt in ei - nem kran - tze gar
magt in ei - nem kran - - tze gar
ſchwan - tzen ein magt mit j - rem kran - tze gar glat von
vm̃ - her ſchwantzen ein magt in ei - nem kran - tze gar
glat von ſtat, in hůp-ſcher wadt, die magt was gradt, der paur trůg
glat von ſtat, in hůp-ſcher wadt, die magt was gradt, was gradt,
glat von ſtat, in hůp-ſcher wadt, die magt was gradt,
ſtat, in hůp - ſcher wat, die magt was kradt, der paur trůg an ein pan -
glat von ſtat, in hůp-ſcher wadt, die magt was gradt, der paur trůg

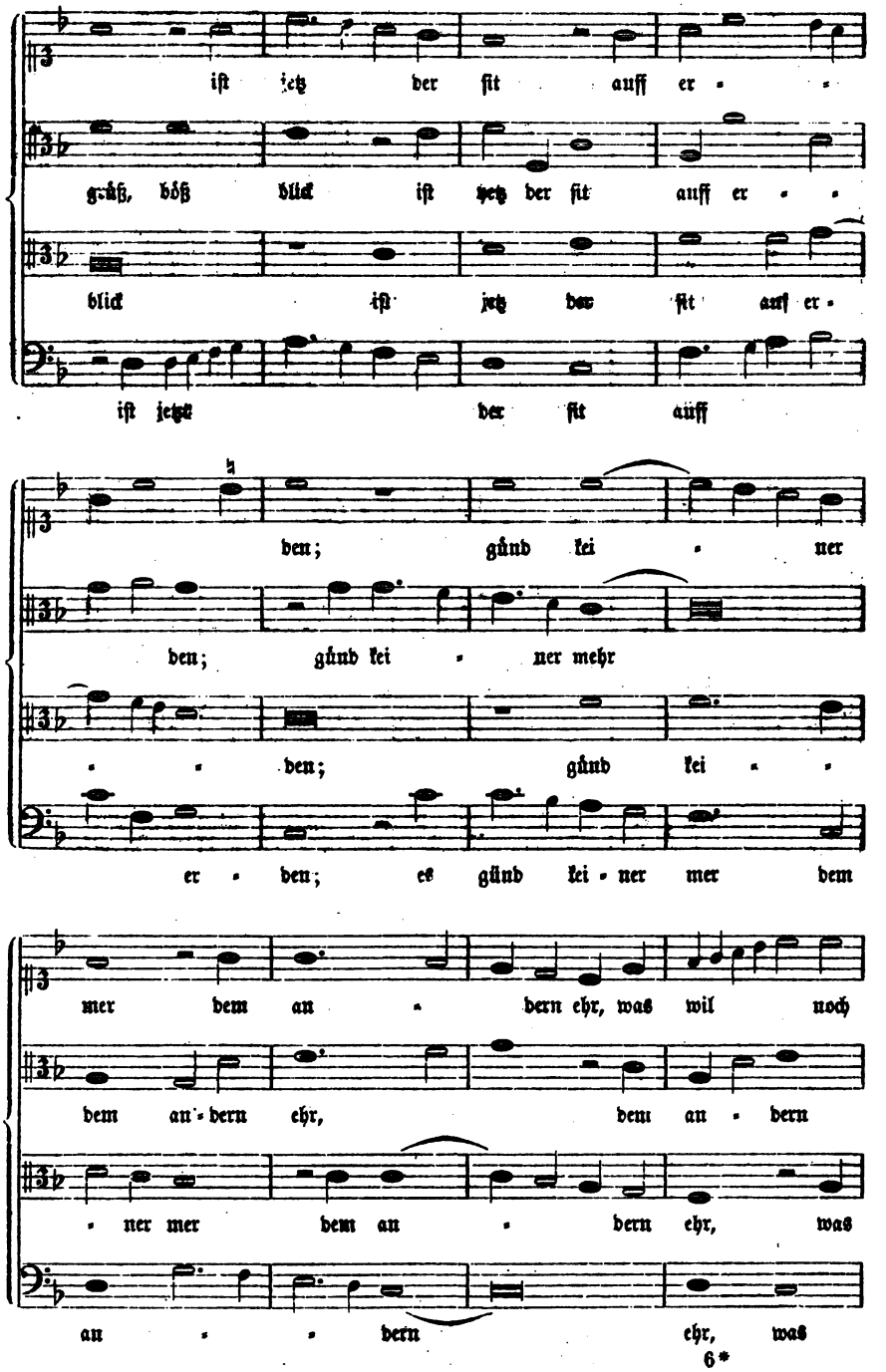


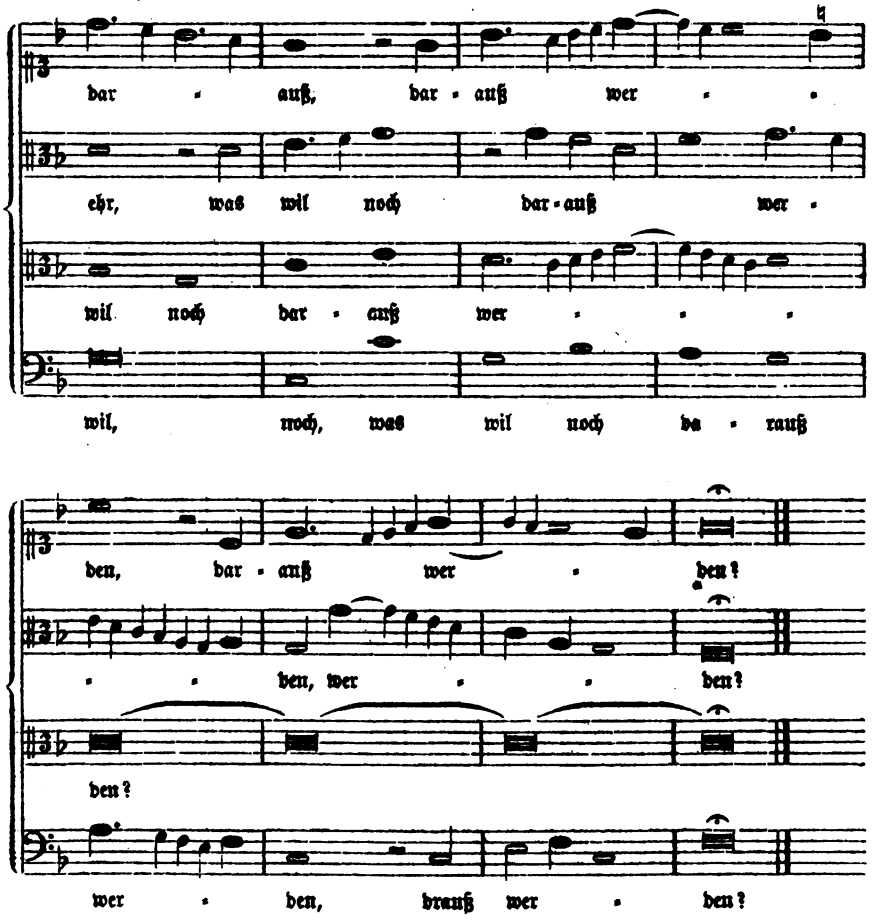
Beilage 18, zu Ton CIV. Satz von Ludwig Senfl. Forster I, Nr. 24. (Ausg. v. 1560.)




bers noch so
vol liſt mit
bers noch ſo gar
vol liſt mit vn
bers noch ſo gar
vol liſt mit vn
bers noch ſo gar, ſo
vol liſt mit vn trew,
gar ein ſel-tzams le-ben
vn-trew gantz vmb-ge-ben. Gut wort,
ein ſel-tzams le-ben
trew gantz vmb-ge-ben. Gut wort, arg tück,
ein ſel-tzams le-ben
trew gantz vmb-ge-ben. Gut
gar ein ſel-tzam le-ben
vn-trew gantz vmb-ge-ben. Gut wort, arg
arg tück, vil grüß, böß blick
gut wort, arg tück, vil
wort, arg tück, vil grüß, böß
tück, vil grüß, böß ſtück

WELLCOME PUBLIC LIBRARY





Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.